UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 01862071 6

ob. Schumann

Schriften über Musik und Musiker

M. 1
684

Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Herausgegeben

von

Dr. Heinrich Simon.

Erster Band.

Geprüft.
Mitz.-Gef.-Lager S
X
UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
LIBRARY

Leipzig

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Vorwort des Herausgebers.

Gegen Ende des Jahres 1852 entschloß sich Robert Schumann, die musikalisch-litterarischen Aufsätze, die er für seine „Neue Zeitschrift für Musik“ geschrieben hatte, zu sammeln, zu überarbeiten und in Buchform neu herauszugeben. So erschienen 1854 zum erstenmale die „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker“. Sie haben seitdem die dritte Auflage erlebt, sind aber dennoch weit weniger bekannt und verbreitet, als es ihrem Werte entspricht. Müßten doch diese warmherzigen Ergüsse einer reinen Künstlernatur in den Händen jedes Musikers sein, ja jedes Musikfreundes, der eine edlere Richtung pflegt und hier zu seiner Freude klar ausgesprochen und begründet finden wird, was seinen Geschmack oft unbewußt geleitet hat. Was sind uns heute die Keßler, Bohrer und andere längstverklungene Namen? Und warum lesen wir doch mit immer neuem Genuß, was Schumann über sie zu sagen hat? Eben weil unter seinen Händen das einzelne Werk und der einzelne Künstler Veranlassung werden, die allgemeinen Fragen des Kunstschaffens und des Kunstgenusses zu erörtern. Regt er uns durch Betrachtungen dieser Art zum Nachdenken und Lernen an, so weiß er uns oft genug auch ein Lächeln zu entlocken, wenn er oberflächliches Virtuosentum bald mit gutlaunigem Humor, bald mit beißendem Spott abfertigt; tiefer greift er uns ans Herz, wenn er freudig und dankbar jedes edlere Streben mit warmen Worten anerkennt und ermuntert; steht er aber, voll inniger Bewunderung und Liebe, vor dem Werke eines der Hohenpriester seiner Kunst, so begeistert er auch uns — klopfenden Herzens fühlen wir uns erhoben über die Nichtigkeiten des Alltäglichen und großen, edlen Menschen näher gebracht. —

Einem Buche, das solche Wirkungen ausübt, darf man wohl, zumal in einer dem Materiellen zugewandten Zeit, die weiteste Verbreitung wünschen. Mit Freude erfüllte es daher den Unterzeichneten, als der Verleger der Universal-Bibliothek bereitwillig auf seinen Vorschlag einging, einen Versuch mit einer Volksausgabe der Schumannschen Schriften zu wagen. Einen Versuch — denn der vorliegende Band schließt noch vor dem Jahre 1837 ab. Es fehlen also z. B. die Fragmente aus Leipzig mit der berühmten Besprechung der „Hugenotten" und des „Paulus", die Entdeckung der Schubertschen C-dur-Symphonie, die musikalischen Haus- und Lebensregeln, die Ankündigung von Johannes Brahms. Dennoch enthält schon das hier Gegebene eine solche Fülle des Schönen, daß zu hoffen steht, die Teilnahme des Publikums werde in nicht ferner Zeit die Fortsetzung der Ausgabe gestatten.

Über das Verfahren des Herausgebers ist noch Rechenschaft abzulegen. Im Wesentlichen liegt ein Abdruck aus den Gesammelten Schriften vor, wie Schumann sie redigiert hat. Bei dieser Redaktion hat der Verfasser nicht nur die strenge chronologische Reihenfolge bisweilen beiseite gesetzt, sondern auch stilistisch oft sehr eingreifende Veränderungen vorgenommen und vor allen Dingen viele seiner Aufsätze von der Sammlung ausgeschlossen.*) Die Anordnung der Gesammelten Schriften ist nun hier beibehalten worden;**) was den Text betrifft, so sind interessante Abweichungen der ursprünglichen Fassung bisweilen in Anmerkungen wiedergegeben, außerdem aber eine Anzahl Druck- oder Schreibfehler berichtigt worden, die zum Teil recht häßlich waren.***)

---

*) Eine dankenswerte Zusammenstellung dieser Stiefkinder hat Hermann Erler seinem Schumann-Buche als Anhang hinzugefügt.

**) Vergl. jedoch die Anmerkung zum letzten Aufsatze des Bandes.

***) So heißt es am Schluß des Aufsatzes über Hummels Etüden, in dem Citat aus dem westöstlichen Divan, sowohl am Ende der zweiten wie der vierten Zeile „gestaltet", und zwar von der „Zeitschrift" an bis in die 3. Aufl. der Gesammelten Schriften hinein. — Im „Psychometer" steht (etwa in der Mitte) sinnlos „vielerlei" — während nach der Zeitschrift richtig „viererlei" zu lesen ist.

Was endlich den Umfang anlangt, so hätte der Herausgeber gern aus den durch Schumann ferngehaltenen Arbeiten, unter denen manche Perle verborgen liegt, einiges aufgenommen. Statt dessen hat er sich im Gegenteil veranlaßt gesehen, noch einzelnes aus den Gesammelten Schriften auszuscheiden, um das Ganze zum Besten seiner Verbreitung weniger umfangreich zu machen. Der Kenner wird indessen von den ihm wert gewordenen Stellen keine vermissen.*)

Die anspruchslosen Anmerkungen des Herausgebers beschränken sich in der Regel auf kurze Angaben und Erklärungen in Bezug auf Personen und Dinge, die im Texte erwähnt sind; bisweilen waren auch kleine Irrtümer zu berichtigen, im Ganzen sollte der Leser des Nachschlagens überhoben werden. Die von Schumann selbst herrührenden Anmerkungen sind durch ein (Sch.) kenntlich gemacht.

Allen denen, welche sich eingehender mit Schumanns Leben und Persönlichkeit beschäftigen wollen, seien schließlich noch folgende Bücher empfohlen, die auch bei dieser Ausgabe mit Nutzen zu Rate gezogen wurden.

Robert Schumann, Jugendbriefe nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann. 2. Aufl. Leipzig 1886. 8°.

Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. Herausg. von F. G. Jansen. Leipzig 1886. 8°.

Hermann Erler, Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen geschildert. 2 Bände. Berlin 1887. 8°.

W. J. v. Wasielewski, Robert Schumann. Eine Biographie. 3. Aufl. Bonn 1880 und Leipzig 1887. 8°.

F. G. Jansen, Die Davidsbündler. Leipzig 1883. 8°.

---

*) Neu hinzugekommen ist übrigens die kleine Besprechung des Brandlschen Monodramas „Hero", die von der jeanpaulisierenden Schreibart aus Schumanns frühester Zeit eine ebenso gute Vorstellung giebt, wie der fortgelassene Scherz „Der Stadt- und Communal-Musikverein zu Kyritz", der durch seine heute kaum verständlichen Anspielungen sehr an Reiz verliert.

So mögen denn Schumanns Schriften in dieser ersten Volksausgabe sich ihren Weg suchen und in weiteren Kreisen als bisher die Liebe zu einem der edelsten Söhne unseres deutschen Vaterlandes und die würdige Pflege der Kunst, die ihm alles war, fördern helfen.

Berlin, im Juli 1888.

Heinrich Simon.

Einleitendes.

Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, — die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Klavieren fast ausschließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohns Stern war im Aufsteigen und verlauteten von einem Polen Chopin wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltigere Wirkung äußerten diese erst später. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik. Aber nicht lange währte die Freude festen Zusammenhaltens dieses Vereins junger Kräfte. Der Tod forderte ein Opfer in einem der teuersten Genossen, Ludwig Schunke. Von den andern trennten sich einige zeitweise ganz von Leipzig. Das Unternehmen stand auf dem Punkt, sich aufzulösen. Da entschloß sich einer von ihnen, gerade der musikalische Phantast der Gesellschaft, der sein bisheriges Leben mehr am Klavier verträumt hatte, als unter Büchern, die Leitung der Redaktion in die Hand zu nehmen, und führte sie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844. So entstanden eine Reihe Aufsätze,

aus denen diese Sammlung eine Auswahl giebt. Die meisten der darin ausgesprochenen Ansichten sind noch heute die seinigen. Was er hoffend und fürchtend über manche Kunsterscheinung geäußert, hat sich im Laufe der Zeit bewahrheitet.

Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existierte, der Davidsbündler. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich wie ein roter Faden durch die Zeitschrift, „Wahrheit und Dichtung" in humoristischer Weise verbindend. Später verschwanden die von den damaligen Lesern nicht ungern gesehenen Gesellen ganz aus der Zeitung, und von der Zeit an, wo sie eine „Peri" in entlegene Zonen entführte, hat man von schriftstellerischen Arbeiten von ihnen nichts wieder vernommen.

Möchten denn diese gesammelten Blätter, wie sie eine reichbewegte Zeit wiederspiegeln, auch dazu beitragen, die Blicke der Mitlebenden auf manche von der Flut der Gegenwart beinahe schon überströmte Kunsterscheinung zu lenken, so wäre der Zweck der Herausgabe erfüllt.

Wenn übrigens in der Reihenfolge der Aufsätze die chronologische Ordnung aufrecht erhalten ist, so wird gerade dies ein Bild des wachsenden, sich immer mehr steigernden und klärenden Musiklebens jener Jahre vor die Augen führen.

Zusatz des Herausgebers.

Es mögen hier noch einige Bemerkungen über den Davidsbund Platz finden. Obwohl Schumann gelegentlich daran dachte, diesen Bund förmlich zu verwirklichen und zu einer Art musikalischer Freimaurerloge zu gestalten, so blieb sein Dasein doch im Wesentlichen auf den „Kopf seines Stifters"

beschränkt. Diesem phantastischen Kopf, der den Reiz des Geheimnisvollen wohl kannte, machte es allerdings Vergnügen, den Lesern der Zeitschrift gegenüber den Bund als einen wirklich bestehenden erscheinen zu lassen und die Wahrscheinlichkeit dieser Fiktion durch allerlei Kunstgriffe zu erhöhen. So werden im Prospekt einmal „sämtliche Davidsbündler in Firlenz" [Leipzig] als Mitarbeiter der Zeitschrift genannt, auch im Briefkasten des Blattes finden sich Zuschriften an „Dblr." in allen möglichen Orten, ja, einmal erlassen die Davidsbündler gar eine förmliche „Erklärung", in der sie bedauern, „mit den Gründen ihrer Verschleierung noch zurückhalten zu müssen" und „Herrn Schumann" ersuchen, sie nötigenfalls mit seinem Namen zu vertreten, wozu dieser sich denn auch „mit Freuden" bereit findet.

Man würde aber fehlgehen, wenn man in der Sache nicht mehr sähe als eine Spielerei. Nicht allein, daß Schumann seine Idee schriftstellerisch höchst geschickt verwertet, indem er bald dasselbe Werk von verschiedenen Bündlern nach ihrer Weise verschieden besprechen, bald auswärtige Kunstberichte als Davidsbündlerbriefe auftreten, bald eine ganze Reihe von Kompositionen in einer lebendig geschilderten abendlichen Zusammenkunft der Genossen spielen und beurteilen läßt, und sich durch solche Mittel den immer neuen Anteil des Lesers sichert — ihm hatte der Bund noch eine tiefere Bedeutung. „Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die ihr totschlagen sollet die Philister, musikalische und sonstige", heißt es in Florestans Fastnachtsrede, und mit dieser Bekämpfung des Schlendrians in der Kunst und Kunstkritik, unter dem Patronat des alten Sängers und Helden David, war es dem Begründer der Neuen Zeitschrift heiliger Ernst. Und als seine Bundesgenossen sah er alle diejenigen an, bei denen er ein gleiches Streben zu bemerken glaubte. So schreibt er an Heinrich Dorn: „Der Davidsbund ist nur ein geistiger romantischer, wie Sie längst gemerkt haben. Mozart war ein ebenso großer Bündler, als es jetzt Berlioz

ist, Sie es sind, ohne gerade durch Diplom dazu ernannt zu sein."

Auch über die hervorragendsten Personen des Bundes giebt dieser Brief Aufschluß: „Florestan und Eusebius ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte. . . . Die andern Verschleierten sind zum Teil Personen; auch vieles aus dem Leben der Davidsbündler aus dem wirklichen." Deutlich genug hat Schumann die zwei Seelen in seiner Brust auseinandergehalten; Florestan ist rasch, eifrig, feurig im Lieben wie im Hassen, Eusebius mild, weich, bemüht nicht zu verletzen, wo er nicht loben kann. Eusebius bedeutet fromm — das erklärt die Wahl des Namens zur Genüge, zumal, wenn man daran denkt, daß auch der weiche Klang desselben für Schumann mit in Betracht kam.*) Was Florestan betrifft — sollte da Schumann nicht an Beethovens Fidelio gedacht haben? So dürftig auch Leonorens Gatte charakterisiert ist, das Wenige, was zu seiner Charakteristik beigebracht ist, läßt die Vermutung nicht unbegründet erscheinen. Der Florestan der Oper trägt die Ketten, weil er „Wahrheit kühn zu sagen wagte", auch der Minister nennt ihn „den Edlen, der für Wahrheit stritt"; ihn kennzeichnet also das rücksichtslose Eintreten für die Überzeugung, ein Zug, der auch dem Wesen des ungestümen Florestan bei Schumann eigen ist.

Über einige der „andern Verschleierten" noch ein paar Worte. Chiara und Zilia bedeuten Clara Wieck, an der Schumann seit ihrer Kindheit mit zärtlicher Teilnahme hing und die er sich später in schwerem Kampfe erringen mußte. In dem Paradies, das seine „Peri" ihm schuf, sprudelte nun dem Glücklichen ein so reicher Quell der herrlichsten Kompositionen, daß seine schriftstellerische Thätigkeit mehr und mehr in den Hintergrund trat und Florestan und Eusebius „in ent-

*) Die Kalenderbeziehung der Namen Eusebius und Clara, von der am Schlusse des ersten Schwärmbriefs die Rede ist, halten wir mit Jansen für eine erst später bemerkte, nicht, wie Wasielewski will, für die von Anfang an maßgebende.

legene Zonen" verschwanden. — Julius, der als Verfasser des „ersten Aufsatzes, in dem sich die Davidsbündler zeigen" auftritt, erinnert an den um das Bekanntwerden Chopins verdienten Pianisten Julius Knorr (1807—1861); bei Walt schwebte Schumann der durch seinen zarten Anschlag ausgezeichnete Klavierspieler Louis Rakemann vor; Serpentin bezeichnet den Komponisten und Kritiker Carl Banck (geb. 1809), der bis 1837 ein thätiger Mitarbeiter der Zeitschrift war, und der „taube Maler" Fritz Friedrich ist der Maler und Schriftsteller J. P. Lyser (1804—1859), der für die Zeitschrift mehrere musikalische Novellen lieferte. Von Felix Mendelssohn endlich spricht Schumann öfters unter dem Namen Felix Meritis. Es scheint bisher nicht beachtet zu sein, daß dies der Name einer Gesellschaft für Künste und Wissenschaften in Amsterdam war, von deren Konzerten in der Zeitschrift (5. Mai 1835) berichtet wird. Als Mendelssohn im Herbst desselben Jahres nach Leipzig kam, um die Leitung der Gewandhaus-Konzerte zu übernehmen, lag es für Schumann nahe, den Namen des geliebten Freundes und Meisters, der alle Herzen im Sturm eroberte, in den „Schwärmbriefen" durch jenen ähnlich klingenden zu verhüllen.

1834
und früher.

Ein Werk II. — Theodor Stein. — Aus den Büchern der Davidsbündler (I. Studien von Hummel; II. Tonblumen von H. Dorn). — H. Vieuxtemps und L. Lacombe. — Meister Raros, Floreſtans und Euſebius' Denk- und Dichtbüchlein. — Hero.

Ein Werk II.[1])

Euſebius trat neulich leiſe zur Thüre herein. Du kennſt das ironiſche Lächeln auf dem blaſſen Geſichte, mit dem er zu ſpannen ſucht. Ich ſaß mit Floreſtan am Klavier. Floreſtan iſt, wie du weißt, einer von jenen ſeltenen Muſikmenſchen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche wie voraus ahnen. Heute ſtand ihm aber dennoch eine Überraſchung bevor. Mit den Worten: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie", legte Euſebius ein Muſikſtück auf. Den Titel durften wir nicht ſehen. Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte Genießen der Muſik ohne Töne hat etwas Zauberiſches. Überdies, ſcheint mir, hat jeder Komponiſt ſeine eigentümlichen Notengeſtaltungen für das Auge: Beethoven ſieht anders aus auf dem Papier, als Mozart, etwa wie Jean Paulſche Proſa anders, als Goetheſche.

---

1) Dieſer Aufſatz erſchien ſchon im Jahre 1831 in der Allgemeinen Muſ. Zeitung. Als der erſte, in dem ſich die Davidsbündler zeigen, möge er hier auch eine Aufnahme finden. (Sch.) In dem Begleitſchreiben zu ſeiner Einſendung an den Redakteur Fink (Jugendbriefe S. 154) erbietet Schumann ſich zu einer „langen Reihe von ähnlichen Cäciliana" — dies war die urſprüngliche Überſchrift des Aufſatzes; dieſelben würden aber „theoretiſcher eindringen, als die beiliegenden, die nur einen erſten Eindruck wiedergeben ſollten, den ein geniales Opus der neueſten Zeit" auf ihn machte.

Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wunderſam an: an manchen Stellen ward es lichter — ich glaubte Mozart's „Là ci darem la mano“[1]) durch hundert Accorde geſchlungen zu ſehen, Leporello ſchien mich ordentlich wie anzublinzeln und Don Juan flog im weißen Mantel vor mir vorüber. „Nun ſpiel's“, meinte Floreſtan. Euſebius gewährte; in eine Fenſterniſche gedrückt hörten wir zu. Euſebius ſpielte wie begeiſtert und führte unzählige Geſtalten des lebendigſten Lebens vorüber: es iſt, als wenn die Begeiſterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Maß ihres Könnens hinaushebt. Freilich beſtand Floreſtans ganzer Beifall, ein ſeliges Lächeln abgerechnet, in nichts als den Worten, daß die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert ſein könnten, wären ſie nämlich Klavier-Virtuoſen geweſen — wie er aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las, als:

„Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte avec acc. d'Orchestre par Frédéric Chopin, Oeuvre 2“

und wir beide verwundert ausriefen: „Ein W. 2“, und wie die Geſichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erſtaunen, und außer etlichen Ausrufen wenig zu unterſcheiden war, als: „Ja, das iſt einmal wieder etwas Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag es ſein — jedenfalls — ein Genie — lacht dort nicht Zerline oder gar Leporello“ — — ſo entſtand freilich eine Scene, die ich nicht beſchreiben mag. Erhitzt von Wein, Chopin und Hin- und Herreden gingen wir fort zum Meiſter Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem W. 2, „denn ich kenn' euch ſchon und euren neumodiſchen Enthuſiasmus[2]) — nun bringt mir nur den Chopin einmal her“. Wir verſprachen's

1) „Reich' mir die Hand, mein Leben.“

2) „Von Herz und Hünten“ heißt es hier merkwürdigerweiſe im Original. Es war wohl ein Zugeſtändnis an die Richtung des Finkſchen Blattes, zu der ſich Schumann ſpäter durch ſeine Zeitſchrift in den ſchärfſten Gegenſatz ſtellte.

zum andern Tag. Eusebius nahm bald ruhig gute Nacht: ich blieb eine Weile bei Meister Raro; Florestan, der seit einiger Zeit keine Wohnung hat, flog durch die mondhelle Gasse meinem Hause zu. Um Mitternacht fand ich ihn in meiner Stube auf dem Sofa liegend und die Augen geschlossen. „Chopins Variationen," begann er wie im Traume, „gehen mir noch im Kopfe um: gewiß," fuhr er fort, „ist das Ganze dramatisch und hinreichend Chopinisch; die Einleitung, so abgeschlossen sie in sich ist — kannst du dich auf Leporellos Terzensprünge besinnen? — scheint mir am wenigsten zum Ganzen zu passen; aber das Thema — warum hat er es aber aus B geschrieben? — die Variationen, der Schlußsatz und das Adagio, das ist freilich etwas — da guckt der Genius aus jedem Takte. Natürlich, lieber Julius, sind Don Juan, Zerline, Leporello und Masetto die redenden Charaktere, — Zerlinens Antwort im Thema ist verliebt genug bezeichnet, die erste Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen — der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das giebt sich jedoch von selbst in der zweiten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn zwei Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber alles in der dritten! Lauter Mondschein und Feenzauber ist darin; Masetto steht zwar von ferne und flucht ziemlich vernehmlich, wodurch sich aber Don Juan wenig stören läßt. — Nun aber die vierte, was hältst du davon? — Eusebius spielte sie ganz rein — springt sie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, daß Chopin den ersten Teil wiederholen läßt) aus B-moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt — schlimm ist's freilich und schön, daß Leporello hinter den Gebüschen lauscht, lacht und spottet, und daß Oboen und Klarinetten zauberisch locken und herausquellen, und daß das aufgeblühte B-dur den ersten Kuß der Liebe recht bezeichnet. Das ist nun aber alles nichts gegen den

letzten Satz — hast du noch Wein, Julius? — das ist das ganze Finale im Mozart — lauter springende Champagnerstöpsel, klirrende Flaschen. Leporellos Stimme dazwischen, dann die fassenden, haschenden Geister, der entrinnende Don Juan — und dann der Schluß, der schön beruhigt und wirklich abschließt." Er habe, so beschloß Florestan, nur in der Schweiz eine ähnliche Empfindung gehabt, wie bei diesem Schluß. Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufklimme und endlich der letzte Strahl verschwinde, so trete ein Moment ein, als sähe man die weißen Alpenriesen die Augen zudrücken. Man fühlt nur, daß man eine himmlische Erscheinung gehabt.[1]) „Nun erwache aber auch du zu neuen Träumen, Julius, und schlafe!" — „Herzens-Florestan," erwiderte ich, „diese Privatgefühle sind vielleicht zu loben, obgleich sie etwas subjektiv sind; aber so wenig Absicht Chopin seinem Genius abzulauschen braucht, so beug' ich doch auch mein Haupt solchem Genius, solchem Streben, solcher Meisterschaft." Hierauf entschliefen wir. — Julius.

Theodor Stein.

Wir würden weniger streng urteilen, handelte es sich nicht in der That um ein seltneres Talent, das wohl gar gering geschätzt worden ist. Wir lieben die Wunderkinder. Wer in der Jugend Außerordentliches leistet, wird bei stetigem Fortlernen im Alter Außerordentlicheres zu Wege bringen. Gewisse Handfertigkeiten sollen gar so früh als möglich zur Virtuosität ausgebildet werden. Aber das, wodurch unser jugendlicher Künstler sich jenen Namen vorzugsweise erworben, bekämpfen wir als durchaus falsch — das öffentliche Phantasieren in

---

1) Die beiden letzten Sätze lauten ursprünglich: „Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die Gletscherspitze rot und rosa hinaufklimme, dann zerflattere und zerfliege, so läge über alle Berge und Thäler ein leiser Duft, aber der Gletscher stände ruhig, kalt und fest, wie ein Titane da, wie aus Träumen erwacht." —

jüngeren Jahren. — Zu ihm, dem wir Talent, ja ein ungewöhnliches zugestehen, sprechen wir nicht, aber zu seinem Führer, seinem Lehrer, nenn' er sich, wie er wolle.

Wer wird die aufgesprungene Knospe wieder zusammenzufalten versuchen! Es wäre unnütz. Eine früh erwachte Neigung gewaltsam zurückzudrängen, scheint so unnatürlich, als es naturgemäß sein kann, daß sich ein besonderer Sinn beim Einen früher zeitigt und entwickelt als beim Andern. Nur sollte man die seltnere Jännerblume, ehe man sie der weiten kalten Welt zur Schau bringt, im stillern Verschluß pflegen und liebhalten. Wir wollen der Zukunft unsers Kunstjüngers nicht vorgreifen. Sie hätte glänzend werden können und unter Umständen werden müssen. Es scheint aber bei seiner Bildung so manches versäumt, es scheinen so viele Mißgriffe gethan worden zu sein, daß wir seinen Lehrer aufmerksam machen müssen, die spätere dauernde Anerkennung nicht einem unnützen Frühruhm opfern zu wollen. Alle Vorzüge seines Schülers sind jetzt nur solche des Talents, alle Fehler Folgen einer unrichtigen Erziehung. Wenn wir nun unter jene das sichere Ergreifen des Augenblicks und dessen Umsetzung in die Tonsprache, das meist glückliche Verflechten und Auswirren der Stoffe, den oft überraschenden Stimmenbau der Harmonie rechnen müssen, so fällt unter diesen am ersten ein trübes Einerlei der Gefühlsweise, das stille fortleidende Wesen der Melodieen, das endlose Fortziehen von Molltonarten auf. Er zeigt uns Gestalten, aber sie sind blaß, verweint. Das soll nicht. Steht dies auch nicht außer Verbindung mit der ganzen Richtung, welche die jüngste musikalische Vergangenheit genommen, so darf das nicht abhalten, der Jugend das blühende, kräftige Leben zu bewahren. Gebt Beethoven den Jüngeren nicht zu früh in die Hände, tränkt und stärkt sie mit dem frischen, lebensreichen Mozart![1]) Es giebt wohl Naturen, die

1) Wie würde Schumann erst heutzutage seine warnende Stimme erheben, sähe er, welch ein Mißbrauch durch das meist viel zu frühzeitige Spielen von Chopin getrieben wird.

dem gewöhnlichen Gang der Entwickelung entgegen zu streben scheinen, aber es giebt auch Naturgesetze, nach denen die umgestürzte Fackel, die früher erleuchtet hatte, nunmehr ihren Träger verzehrt.

Der Grund jener Mängel liegt nicht fern. Unser liebenswerter Künstler, durchaus sinnig und musikalisch, muß recht wohl fühlen, daß noch manches fehlt, selbst das eigentliche rechte Spielen seines Instruments, die ruhige Fertigkeit, die eine gute Schule bildet, die sichere Leichtigkeit, die sich erst aus anhaltender Übung erzeugt, vor allem der gesunde Ton, den niemand auf die Welt mitbringt. Irren wir hierin nicht, so wird er es uns vielleicht in Jahren Dank wissen, daß wir ihm so ernst die Zukunft vorhielten, mit der nicht zu spielen ist. Irrten wir aber, so müßten wir auch dann noch sagen, daß mit ihm ein Talent verloren gegangen wäre, das mehr verdient hätte.

In einem und dem andern Fall mög' er sich dann einer bedeutsamen alten Sage erinnern! Apollo pflog mit einem schönen Sterblichen Umgang. Wie dieser nun immer göttlicher werdend heranreifte, dem Jünglingsgotte ähnlicher wurde an Gestalt und Geist — da verriet er sein Geheimnis zu früh den Menschen. Der Gott aber, darüber erzürnt, erschien ihm nicht wieder, und der Jüngling, erschüttert vom Schmerz, sah nun unaufhörlich in das Auge der Sonne, des fernen Geliebten, bis er starb. — Zeige denn deine Göttergaben den Weltmenschen nicht eher, bis es dir die Himmlischen heißen, die sie dir verliehen und denen du wert geworden bist. Dem Künstler, dem schönen Sterblichen, verwandelt sich der griechische Gott zum Phantasus.[1]) Eusebius.

1) Von dem ferneren Los des jungen damals Hoffnungen erregenden Mannes ist uns nichts näher bekannt geworden. (Sch.)

Aus den kritischen Büchern der Davidsbündler.[1])

I.

Studien für das Pianoforte von J. N. Hummel.
W. 125.

1.

Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen der antiken Kunstwerke, sind auch die der Mozartschen Schule. Wie der Grieche seinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Gesicht zeichnete, so hält Mozart seine Blitze.

Ein rechter Meister zieht keine Schüler, sondern eben wiederum Meister. Mit Verehrung bin ich immer an die Werke dieses gegangen, der so viel, so weit gewirkt. Sollte diese helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formlosere, mystische verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunst wirft, so mögen dennoch jene schönen Kunstalter nicht vergessen werden, die Mozart regierte und die zuerst Beethoven schüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zustimmung seines Vorfürsten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch diese abgetreten, verwirrten sich die Völker mehr und mehr und wenden und strecken sich nun in einem unbequemen klassisch-romantischen Halbschlaf. —

Man hat ältern Künstlern den Rat gegeben, daß sie, hätten sie den Kulminationspunkt erreicht, anonym fortschaffen möchten, da man das, was vielleicht jüngeren, unbekannten Namen als Vorschritt gezählt würde, bei ihnen als Kunstnaturnachlaß ansähe. Wenn dadurch auch das erreicht würde, daß, was durch den Klang des Namens eine Zeit lang als bedeutend

---

1) Es wird angenommen, daß sich die Davidsbündler ein Buch hielten, in das sie ihre Gedanken über neuerschienene Werke 2c. einzeichneten. (Sch.)

gegolten hatte, nun nicht mehr zum Irrtum reizte, so würde es immer Zufall, ja Übermut sein, wenn der Kritiker jene kulminierende Spitze zu treffen behauptete — (wie hätte er nach der siebenten Beethovenschen Symphonie eine achte, nach der achten eine neunte erwarten dürfen), — der Künstler aber, strebt er sonst vorwärts und edel, würde dennoch stets das letzte, gerade vollendete Werk für diesen Kulminationspunkt halten. —

Es wäre unwahr, wollte man das vorliegende Werk des alten Meisters jenen vom 60sten bis 80sten als ebenbürtig an Schönheit an die Seite stellen, jenen Kunstwerken, wo alle Kräfte harmonisch walteten. Es ist wohl noch derselbe Strom, auch majestätisch noch und achtunggebietend, aber wie sich breiter ausdehnend in das aufnehmende Meer, wo sich die Berge abdachen und die Ufer den fortziehenden nicht mehr so blütenreich gefangen halten. Ehret ihn aber in seinem Lauf und denkt, wie er ehedem die Außenwelt so treu in seinem Schoß aufnahm und zurückspiegelte!

Bei der großen Schnelle der Entwickelung der Musik, wie keine andere Kunst ein Beispiel aufstellen kann, muß es wohl vorkommen, daß selbst das Bessere selten länger als vielleicht ein Jahrzehend im Munde der Mitwelt lebt. Daß viele der jungen Geister so undankbar vergessen und nicht bedenken, wie sie nur eine Höhe anbauen, zu der sie gar nicht den Grund gelegt, ist eine Erfahrung der Intoleranz, die jede Epoche der jüngeren gemacht hat und künftig machen wird. —

So jung ich bin, so möchte ich hierin nichts mit einem sogenannten, obschon sehr geliebten Florestan gemein und auf dem Gewissen haben. Florestan — wenn du ein großer König wärest und du verlörest einmal eine Schlacht und deine Unterthanen rissen dir den Purpur von der Schulter, würdest du nicht zornig zu ihnen sagen: Ihr Undankbaren! —

Eusebius.

2.

Schönes Eusebiusgemüt, du machst mich wahrhaftig lachen. Und wenn ihr alle eure Uhrenzeiger zurückstellt, die Sonne wird nach wie vor aufgehen.

So hoch ich deine Gesinnung schätze, jeder Erscheinung ihre Stelle anzuweisen, so halt' ich dich doch für einen verkappten Romantiker — nur noch mit etlicher Namensscheu, welche die Zeit wegspülen wird.

Wahrlich, Bester, ging's nach dem Sinn Gewisser, so kämen wir ja bald an jene goldnen Zeiten, wo's Ohrfeigen gab, wenn man den Daumen auf eine Obertaste setzte.

Auf die Falschheit einzelner deiner Schwärmereien lass' ich mich gar nicht ein, sondern gehe geradezu auf's Werk selbst los.

Methode, Schulmanier bringen wohl rascher vorwärts, aber einseitig, kleinlich. Ach! wie versündigt ihr euch, Lehrer! Mit eurem Logierwesen zieht ihr die Knospen gewaltsam aus der Scheide! Wie Falkeniere rupft ihr euren Schülern die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen — Wegweiser solltet ihr sein, die ihr die Straße wohl anzeigen, aber nicht überall selbst mitlaufen sollt!

Schon bei der Klavierschule Hummels (ihr wißt, Davidsbündler, daß ich allemal eine ungeheure Maschinerie anbrachte, weil das Notenpult nicht halten wollte) schöpfte ich einen leisen Verdacht, ob Hummel, wie er ein ausgezeichneter Virtuose seiner Zeit war, auch ein Pädagog für die künftige wäre. Es fand sich in ihr neben vielem Nützlichen so viel Zweckloses und bloß Aufgehäuftes, neben guten Winken so viel Bildungshemmendes, daß ich ordentlich erschrak über die Ausgabe, die Haslingersche sowohl, wie meine. Daß die Beispiele aus lauter Hummelianis bestanden, entschuldigt' ich, weil jeder seine Sachen am besten kennt und so schneller und treffender wählen kann. Auf den eigentlichen Grund, daß Hummel mit der einstweilen raschgehenden Zeit vielleicht nicht Schritt gehalten, fiel ich nicht. Die Zukunft und diese Etuden belehrten mich.

Studien, vortrefflichste Bündler, sind Studien, d. h. man soll etwas aus ihnen lernen, was man nicht gekonnt hat.

Der hochpreisliche Bach, der millionenmal mehr gewußt, als wir vermuten, fing zuerst an für Lernende zu schreiben, aber gleich so gewaltig und riesenübermäßig, daß er erst nach vielen Jahren von den einzelnen, die indessen auf eignem Wege fortgegangen waren, der Welt als Gründer einer strengen, aber kerngesunden Schule bekannt wurde.

Dem Sohn Emanuel waren schöne Talente angeerbt. Er feilte, verfeinerte, legte dem vorherrschenden Harmonie- und Figurenwesen, Melodie, Gesang unter, erreichte aber seinen Vater als schaffender Musiker bei weitem nicht, wie Mendelssohn einstmals sagte: „es wäre als wenn ein Zwerg unter die Riesen käme". —

Clementi und Cramer folgten. Der erste konnte wegen seiner kontrapunktischen, oft kalten Kunst im jungen Gemüt wenig Eingang finden. Cramer wurde vorgezogen wegen der lichtvollen Klarheit seiner Etudenmusik.

Später gestand man einzelnen wohl speziellere Vorzüge zu, keiner als der Cramerschen Schule aber das Allgemeinbildende für Hand und Kopf.

Jetzt wollte man auch dem Gemüt etwas geben. Man sah ein, daß die (geistige) Monotonie dieser Etuden oft geschadet hatte, man sah auch, dem Himmel sei Dank! daß man sie nicht gerade gänseartig eine nach der andern und so fort einzulernen brauchte, um Fortschritte zu bemerken, obwohl dieselben.

Der feine Moscheles sann nun auf interessante Charakterstücke, durch die auch die Phantasie beschäftigt würde.

Nun tritt Hummel heran. — Eusebius, ich sag' es gerade heraus, die Etuden kommen etliche Jahre zu spät. Wirst du, wenn du reife, goldne Früchte die Fülle hast, dem verlangenden Kind bittre Wurzeln geben? Lieber führ' es gleich in die reiche, frühere Welt seiner Werke, daß es trinke am Geist und an der Phantasie, die da in tausend Farben spielen.

Wer dürfte leugnen, daß die meisten dieser Studien meisterhaft angelegt und vollendet sind, daß in jeder ein bestimmtes Bild ausgeprägt ist, daß endlich alle in jener Meisterbehaglichkeit entsprungen sind, welche eine lange, wohlverlebte Zeit giebt? — Aber das, wodurch wir die Jugend anreizen, daß sie über der Schönheit des Werkes die Mühsamkeit, es sich eigen zu machen, vergesse, fehlt durchgängig: — der Reiz der Phantasie.

Denn glaube mir, Eusebius — ist auch, in deiner Bildersprache zu reden, die Theorie der treue, aber leblose Spiegel, der die Wahrheit stumm zurückwirft, aber ohne belebendes Objekt tot bleibt, so nenn' ich die Phantasie die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verschlossen ist und die in ihren Irrtümern oft am reizendsten erscheint. — Was sagt Ihr aber, Meister? Florestan.

3.

Jünglinge, Ihr irrt beide! Ein berühmter Name hat den einen befangen, den andern trotzig gemacht. Was steht doch im westöstlichen Divan?

Als wenn das auf Namen ruhte,
Was sich schweigend nur entfaltet, —
Lieb' ich doch das schöne Gute,
Wie es sich aus Gott gestaltet.

Naro.

II.

Heinrich Dorns Tonblumen.[1])

1.

Was spricht denn die Hyacinthe? — sie sagt: mein Leben war so schön wie mein Ende, denn der schönste Gott hat mich geliebt und getötet. Aus der Asche sproß aber die Blume, die dich trösten möchte.

---

1) Bouquet musical. Op. 10. (Sch.)

Und die Narcisse? — sie spricht: denk' an mich, damit du nicht übermütig werdest in deiner Schönheit. Denn als ich mein Bild zum erstenmal in den Wellen sah, konnte ich den eigenen Reiz nimmer vergessen, so heftig mich auch Echo liebte, die ich verstoßen hatte. Darum haben mich die Götter in die blasse Blume verwandelt, aber ich bin schön und stolz.

Und das Veilchen erzählt: — eine wonnige Maimondnacht war. Flog ein Abendfalter heran, sagte: „küsse mich!" Ich aber zog meinen Duft tief in den Kelch, daß er mich für tot hielt. Kam eine lose Zephyrette, sagte: „sieh, wie ich dich überall finde, komm doch in meine Arme und in die Welt — da unten sieht dich niemand." Als ich antwortete: „ich wolle schlafen," flog sie fort und sagte: „du bist ein schläfrig eigensinnig Geschöpf, da spiel' ich mit der Lilie." — Rollte ein dicker Thautropfen auf mich, sprach: „in deinem Schoß muß sich's so recht bequem liegen bei Mondschein." Ich aber schüttelte mit dem Kopf, daß er herunterfiel und zerrann. Als nun auch von fern ein Mondstrahl heranschlich und ich das Geisblatt bat, daß es mich verstecken möchte, sagte die hohe Lilie zu mir: „pfui schäme dich! sieh, wie ich prange, wie mich Schmetterling küßt, Zephyr, Thautropfen und Mondstrahl, und wie die Menschen an mir stehen bleiben und mich „schön" nennen — dich aber bemerkt in deinem Versteck niemand." Antwortete ich: „laß mich nur, hohe Lilie! — denn früh kam ein schüchterner schöner Jüngling zu mir und sprach so freundlich: „wie lieb du bist — aber warte nur bis Abend, dann pflücke ich dich für sie." Lilie sagte: „dich wollte er pflücken? Du bist ein eingebildet Ding — mir versprach er's." Als ich antworten wollte: „du lügst, hohe Lilie," kam der Jüngling mit dem Mädchen, verschlungen Arm in Arm. Da bog er sich zu mir herunter, sagte: „wie gleichst du ihr" — und brach mich; aber ich ruhe gebrochen so gern an ihrer Brust.

❁ ❁ ❁

Das könnte ich mir bei euch denken, ihr Blumen, wäret ihr auch nicht von dem Mann gezogen, der mir Aufklimmenden zuerst die Hand gab, und wenn ich zu zweifeln anfing, mich wohl höher zog, damit ich vom gemeinen Menschentreiben weniger sähe und mehr vom reinen Kunstäther.

Sollte dir, teurer Künstler, dieses Blatt im Norden, wo du jetzt weilst, in die Hände kommen, so erinnere es dich an eine vergangene schöne Zeit.[1]) —

Eusebius.

2.

Ein Geschenk von zwei bis drei Blumen sagt mehr als ein ganzer Tragkorb. Deshalb möchte ich das „Bouquet" weg. Warum so deutsche Blumen in französische parfümierte Töpfe setzen? Ein Titel, wie: „Narcisse, Veilchen und Hyacinthe — drei musikalische Gedichte" klingt auch, und gut. — Wie wenig durch Einführung deutscher Titelblätter in der Sache gewonnen wird, weiß ich wohl — wäre es aber auch nur so viel, als Napoleon durch das Verbot des „Staëlschen Deutschlands" erreichte, das lautete: es sei das Buch nicht französisch. —

Möglich ist es, daß dem Tauben die Blume ebenso duftet, als dem Blinden der Ton klingt. Die Sprache, die hier zu übersetzen war, scheint eine so verwandte und feingeistige, daß der Gedanke an ein Pinseln à la bataille de Ligny etc. gar nicht aufkommen kann. So unterscheiden sich auch diese Bilder von anderen klingenden, wie Porzellanblumen von lebenden. Nur der Duft ist oben weggenommen, der Geist der Blume. —

Ich habe wenig gesprochen, aber nicht schlecht.

Florestan.

---

1) Dorn (geb. 1804) war 1832, bevor er nach Riga ging, Schumanns Lehrer in der Theorie der Musik.

Konzert.

Henri Vieuxtemps[1]) und Louis Lacombe.[2])

Eine zufällige Vereinigung zweier sehr junger Franzosen, die sich auf ihren Wegen begegneten. — Tout genre est bon, excepté le genre ennuyeux, mithin auch ihrer. Wollte man vom Beifall auf ihre Leistungen schließen, so müßten diese die unerhörtesten sein. Vorneweg beklatscht, in der Mitte zu vielenmalen, am Schluß im Tutti, Henri hervorgerufen — das alles im Gewandhaussaal zu Leipzig.

Freilich thut ein Dutzend klatschender Franzosen etwas und mehr, als ein Saal entzücktschlafender deutscher Beethovener. Bei jenen klatscht jeder Nerv von Kopf zu Fuß: die Begeisterung schlägt sie wie Becken aneinander. Die Deutschen gehen vor'm Schluß in Kürze sämtliche Musikepochen durch und vergleichen selbige flüchtig, obschon gut — da entsteht nun das Mezzo forte, das uns von jeher ausgezeichnet.

An jenem Abend war's anders. Wer sollte sich nicht über ein feuriges Publikum freuen, da es die Knaben überdem verdienten.

Der sich der Welt vorstellt, soll weder zu jung, noch zu alt sein, sondern blühend, nicht allein hier und da, sondern am ganzen Stamm. Bei Henri kann man getrost die Augen zudrücken. Wie eine Blume duftet und glänzt dieses Spiel zugleich. Seine Leistung ist vollständig, durchaus meisterlich.

Wenn man von Vieuxtemps spricht, kann man wohl an Paganini denken. — Als ich diesen zuerst hören sollte, meinte ich, er würde mit einem nie dagewesenen Ton anfangen. Dann begann er und so dünn, so klein! Wie er nun locker, kaum sichtbar seine Magnetketten in die Massen wirft, so schwankten diese herüber und hinüber. Nun wurden die Ringe wunderbarer, verschlungener; die Menschen drängten sich enger; nun

1) Der berühmte Geiger (1820—1881), damals vierzehnjährig.
2) Pianist und Komponist, geb. 1818.

schnürte er immer fester an, bis sie nach und nach wie zu einem einzigen zusammenschmolzen, dem Meister sich gleichwiegend gegenüberzustellen, als eines vom andern von ihm zu empfangen. Andere Kunstzauberer haben andere Formeln. Bei Vieuxtemps sind es nicht die einzelnen Schönheiten, die wir festhalten könnten, noch ist es jenes allmälige Verengen, wie bei Paganini, oder das Ausdehnen des Maßes, wie bei anderen hohen Künstlern. Wir stehen hier unvermutet vom ersten bis zum letzten Ton wie in einem Zauberkreis, der um uns gezogen, ohne daß wir Anfang und Ende finden könnten.

Was nun Louis anlangt, so laff' ich mir ihn als kleinen, feurigen Klavierspieler, der viel Courage und Talent hat, sehr wohl gefallen. Freilich wird der ältere Künstler weder die physischen, noch psychischen Saiten bis zum Springen treiben, weil sie eben reißen. Was hat es zu sagen, daß das zarte A moll-Konzert[1]) unter den Händen unsers Kleinen zum ordentlichen Orlando furioso wurde, um den, wie bekannt, wenn er mit den Zähnen klapperte, die Menschen tot zur Erde niederfielen. Diese[2]) netten, kleinen Spieluhren liebe ich wenig. Der Überfluß an Kraft läuft später von selbst zurück. — Bei den Herz'schen Variationen, die uns glauben machen wollen, sie seien die schwersten, bedeutendsten, fand sich schon alles gehöriger, das heißt brillantiert, starkfarbig, schneidend, wie die Komposition verlangt und das Publikum liebt. — Wenn nun auf keine Weise zu leugnen ist, daß beide Sätze sorgfältig einstudiert, überdem im französischen Geist und mit dem Selbstgefühl vorgetragen wurden, das zum Beifall herausfordert, so bitten wir seinen Lehrer, daß er ihn mit einzelnen und namentlich schlecht komponierten Stücken nicht zu lange aufhalte. Das macht jungen Sinn tot und thut der sonstigen Bildung Eintrag. Man merkte es recht deutlich an

1) Es ist das Hummelsche gemeint.
2) „Die" statt „diese" würde den Sinn klarer hervortreten lassen.

seiner Begleitung zur Violine, die sonderbar gegen das übrige Spiel abstach. Wie sehr man aber den Sinn, ob er geweckt und gebildet sei, nach dem Accompagnement messen könne, wissen wir alle. —

Und so wandert zu, ihr lieben Kleinen, und fragt, solltet ihr heute mich nicht ganz verstanden haben, nach Jahren einmal wieder![1]) F—n.

Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein.[2])

Partiturnachlesen.

Als ein junger Musikstudierender in der Probe zu der achten Symphonie von Beethoven eifrig in der Partitur nachlas, meinte Eusebius: „das muß ein guter Musiker sein!" — „Mit nichten," sagte Florestan, „das ist der gute Musiker, der eine Musik ohne Partitur versteht, und eine Partitur ohne Musik. Das Ohr muß des Auges und das Auge des (äußern) Ohres nicht bedürfen." — „Eine hohe Forderung," schloß Meister Raro, „aber ich lobe dich darum, Florestan!"

Nach der D moll-Symphonie.

Ich bin der Blinde, der vor dem Straßburger Münster steht, seine Glocken hört, aber den Eingang nicht findet. Laßt mich in Ruhe, Jünglinge, ich verstehe die Menschen nicht mehr.

Voigt.[3])

---

1) Es war der erste Ausflug der beiden jungen Franzosen. H. Vieuxtemps hat sich seitdem größeren Ruhm erworben. (Sch.)

2) Die meisten der folgenden Auszüge sind vor Entstehung der Neuen Zeitschrift für Musik, zum Teil schon im Jahre 1833 geschrieben und bisher ungedruckt; sie möchten als die Anfänge der Davidsbündlerschaft anzusehen sein. (Sch.)

3) Schumann verkehrte seit 1833 in dem gastfreien Hause des Leipziger Kaufmanns Carl Voigt und seiner Gattin Henriette, einer ausgezeichneten Klavierspielerin, der Schumann später seine G moll-Sonate widmete. Die obige Äußerung soll Voigt wegen seiner

Wer wird den Blinden schelten, wenn er vor dem Münster steht und nichts zu sagen weiß? Zieht er nur andächtig den Hut, wenn oben die Glocken läuten. Eusebius.

Ja liebt ihn nur, liebt ihn so recht — aber vergeßt nicht, daß er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetischen Freiheit gelangte, und verehrt seine nie rastende moralische Kraft. Sucht nicht das Abnorme an ihm heraus, geht auf den Grund des Schaffens zurück, beweist sein Genie nicht mit der letzten Symphonie, so Kühnes und Ungeheures sie ausspricht, was keine Zunge zuvor, — ebenso gut könnt ihr das mit der ersten oder mit der griechisch-schlanken in B dur! Erhebt euch nicht über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt. Es ist nichts Halsbrechenderes als das und selbst der Talentlosere könnte euch im zweiten Moment der Begegnung die Maske beschämend abziehen. —

Florestan.

Und als sie geendigt hatten, sagte der Meister fast mit gerührter Stimme: „Und nun kein Wort drüber! Und so laßt uns denn jenen hohen Geist lieben, der mit unaussprechlicher Liebe herabsieht auf das Leben, das ihm so wenig gab. Ich fühle, wir sind ihm heute näher gewesen als sonst. Jünglinge, ihr habt einen langen, schweren Gang vor euch. Es schwebt eine seltsame Röte am Himmel, ob Abend- oder Morgenröte weiß ich nicht. Schafft fürs Licht!“ —

Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher aneinander gerückt. Beethoven brauchte beispielsweise nicht alles zu studieren, was Mozart —, Mozart nicht, was Händel —, Händel nicht, was Palestrina —, weil sie schon

---

ausgesprochenen Vorliebe für die neunte Symphonie in den Mund gelegt sein (Jansen, die Davidsbündler Anm. 115), mischt dieser Vorliebe aber ein gut Teil Resignation in Bezug auf das Verständnis jenes erhabenen Werkes bei.

die Vorgänger in sich aufgenommen hatten. Nur aus Einem wäre von allen immer von neuem zu schöpfen, — aus J. Seb. Bach! — Fl.

Es giebt auch Talentlose, die recht viel gelernt haben, die durch Umstände zur Musik angehalten worden sind — die Handwerker. — Fl.

Was hilft's, wenn ihr einen ausschweifenden Jüngling in einen Großvaterschlafpelz und eine lange Pfeife in seinen Mund steckt, damit er gesetzter werde und ordentlicher. Laßt ihm die fliegende Locke und sein lustiges Gewand! — Fl.

Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht. Fl.

Über einen komponierenden Jüngling. Man warne ihn. Es fällt die frühreife Frucht. Der Jüngling muß das Theoretische oft verlernen, ehe er es praktisch anwenden kann.

Raro.

Es ist nicht genug, daß ich etwas weiß, bekömmt nicht das Gelernte dadurch, daß es sich im Leben von selbst anwendet, Halt und Sicherheit. E.

Jugendreichtum.

Was ich weiß, werf' ich weg — was ich hab', verschenk' ich. — Fl.

Wehre sich jeder seiner Haut. Ist einer mein Feind, so brauch' ich deshalb nicht seiner zu sein, sondern sein Äsop, der ihn zur Fabel, oder sein Juvenal, der ihn zu einer Satire verwandelt. — Fl.

Recensenten.[1])

Die Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Kläffen. —

— —

Saure Trauben, schlechter Wein. —

— —

Sie zersägen das Werkholz, die stolze Eiche zu Sägespänen. —

— —

Wie Athenienser kündigen sie den Krieg durch Schafe an. —

— —

Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimat. —

— —

Die Plastischen.

Am Ende hört ihr noch in Haydns Schöpfung das Gras wachsen! — Fl.

— —

Der Künstler sollte freundlich, wie ein griechischer Gott, mit den Menschen und dem Leben verkehren; nur wenn es ihn zu berühren wagte, möge er verschwinden und nichts als Wolken zurücklassen. Fl.

— —

Es ist das Zeichen des Ungewöhnlichen, daß es nicht alle Tage gefaßt wird; zum Oberflächlichen ist der größere Teil stets aufgelegt, z. B. zum Hören von Virtuosensachen. E.

— —

Es ist mit der Musik wie mit dem Schachspiel. Die Königin (Melodie) hat die höchste Gewalt, aber den Ausschlag giebt immer der König (Harmonie). — Fl.

1) Man beachte den Unterschied, den Schumann in einem der letzten dieser Aphorismen zwischen Kritikern und Recensenten macht.

Der Künstler halte sich im Gleichgewicht mit dem Leben; sonst hat er einen schweren Stand. —

In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe.

Clara (1833).[1]

Da ich Leute kenne, die sich schon auf das nächstemal freuen, wenn sie eben Clara gehört hatten, so frag' ich, was denn das Interesse für sie so lange nährt? Ist es das Wunderkind, über dessen Decimenspannungen man den Kopf schüttelt, obwohl verwundert — sind es die schwierigsten Schwierigkeiten, die sie spielend als Blumenketten ins Publikum zurückschlingt — ist es vielleicht einiger Stolz, mit dem die Stadt auf die Eingeborene sieht — ist es das, daß sie uns das Interessanteste der jüngsten Zeit vorführt in kürzester? Sieht vielleicht die Masse ein, daß die Kunst von der Caprice einzelner Begeisterter nicht abhängen soll, die mich auf ein Jahrhundert zurückweisen, über dessen Leichnam die Räder der Zeit weggeeilt? — Ich weiß es nicht: ich meine aber einfach, es ist der Geist, der zwingt, vor dem die Leute noch etlichen Respekt haben, mit kurzen Worten: er ist's, von dem sie so viel sprechen, ohne ihn gerade haben zu wollen —, sondern eben der, den sie nicht haben. — Fl.

Sie zog frühzeitig den Isisschleier ab. Das Kind sieht ruhig auf, — der ältere Mensch würde vielleicht am Glanz erblinden. Eusebius.

An Clara darf schon nicht mehr der Maßstab des Alters, sondern der der Leistung gelegt werden. — Raro.

---

1) Clara Wieck, geb. 13. Sept. 1819, spielte als neunjähriges Kind zum erstenmale öffentlich. Sieben Jahre, nachdem er obige Zeilen geschrieben, führte Schumann die Geliebte, gegen den Willen ihres Vaters, als seine Gattin heim.

Clara Wieck ist die erste deutsche Künstlerin. Fl.

Daß um die Kette der Regel immer der Silberfaden der Phantasie sich schlänge! Eusebius.

Die Perle schwimmt nicht auf der Fläche; sie muß in der Tiefe gesucht werden, selbst mit Gefahr. Clara ist eine Taucherin. — Fl.

Anna von Belleville[1]) und Clara.

Sie lassen sich nicht vergleichen; sie sind verschiedne Meisterinnen verschiedner Schulen. Das Spiel der Belleville ist bei weitem technisch-schöner; das der Clara aber leidenschaftlicher. Der Ton der Belleville schmeichelt, dringt aber nur bis ins Ohr; der der Clara bis ans Herz. Jene ist Dichterin, diese Dichtung.

Das Genie.

Dem Demant verzeiht man seine Spitzen; es ist sehr kostbar, sie abzurunden. — Fl.

Das ist der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender arbeitend, als das Genie, kein Ziel erreicht, während das Genie längst auf der Spitze des Ideals schwebt und sich lachend oben umsieht! —

Das Unglück des Nachahmers ist, daß er nur das Hervorstechende sich anzueignen, das Eigentlichschöne des Originals aber nachzubilden, wie aus einer natürlichen Scheu, sich nicht getraut. — Eusebius.

Es ist nicht gut, wenn der Mensch in einer Sache zu viel Leichtigkeit erworben hat. — Raro.

---

1) Klaviervirtuosin (1806—1880).

Wir wären am Ziel? — wir irren! Die Kunst wird die große Fuge sein, in der sich die verschiednen Völkerschaften ablösen im Singen. — Fl.

Eine tadelnde Stimme hat die Stärke des Klanges von mehr als zehn lobenden. — Fl.

Leider! Eusebius.

Es ist albern zu sagen: Beethoven begreife man in der letzten Periode nicht. Warum? Ist's harmonisch so schwer? ist's im Bau so wunderlich? sind die Gedanken zu kontrastierend? Nun etwas muß es immer sein; denn in der Musik ist überhaupt ein Unsinn gar nicht möglich; der Wahnsinnige selbst kann die harmonischen Gesetze nicht unterdrücken. Fader kann er wohl sein. Fl.

Das Außergewöhnliche am Künstler wird zu seinem Vorteil nicht immer im Augenblick anerkannt. — Raro.

Wer sich einmal Schranken setzt, von dem wird leider verlangt, daß er immer drinnen bleibe. — Eusebius.

Durch Vergleichen kommt man auf Umwegen zum Resultat; nimm die Sache, wie sie ist, mit ihrem innern Grunde und Gegengrunde. — Fl.

Die Musikpuritaner.

Das wäre eine kleine Kunst, die nur klänge, und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte! — Fl.

Allen neuen Erscheinungen ist Geist eigen. —

Eusebius.

Von Kontrapunktlern.

Verweigert dem Geist nicht, was ihr dem Verstand nachsieht; quält ihr euch nicht in den jämmerlichsten Spielereien, in verwirrenden Harmonien ab? Wagt es aber einer, der eurer Schule nichts verdankt, etwas hinzuschreiben, das nicht eurer Art ist, so schmäht ihn der Zorn. Es könnte eine Zeit kommen, wo man den von euch schon als demagogisch verschrieenen Grundsatz: „was schön klingt, ist nicht falsch" positiv in den verwandeln würde: „alles, was nicht schön klingt, ist falsch." Und wehe dann euren Kanons und namentlich den krebsförmigen![1]) — Fl.

Die Antichromatiker sollten bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime ebenso auffiel, wie jetzt etwa eine verminderte Oktave, und daß durch Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattierungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben. — Eusebius. —

Es könnte, die Philister zu züchtigen, einmal ein Hamann mit einem Lessing unter dem Arm kommen und die Zeit nicht mehr fern sein. — Fl.

Die ruhige Psyche mit zusammengefalteten Flügeln hat nur halbe Schönheit; in die Lüfte muß sie sich schwingen! — Eusebius.

Gleichartige Kräfte heben sich auf; ungleichartige erhöhen einander. Raro.

---

1) Im Krebskanon führt eine Stimme die Melodie der anderen rückwärts aus.

Klavierspielen.

Das Wort „spielen" ist sehr schön, da das Spielen eines Instrumentes eins mit ihm sein muß. Wer nicht mit dem Instrument spielt, spielt es nicht. — Eusebius.

Chopin.

Es sind verschiedene Sachen, die er betrachtet, aber wie er sie betrachtet, immer dieselbe Ansicht. — Fl.

Ich finde gar nichts Außerordentliches darin, daß man in Berlin die Sachen von Bach und Beethoven zu schätzen anfängt. — Fl.

Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart. — Eusebius.
Gewagter Vergleich! — Raro.

Menschen, wie S. (ein etwas dissolut lebender Künstler) sollten gerade Haus halten. Um so viel schmerzlicher werden sie in älteren Jahren die verschwendete Kraft vermissen, um wie viel sie reicher waren als andere. — Raro.

Wie wenig wird mit reinem Sinn verschenkt! — Eusebius.

Verzeiht den Irrtümern der Jugend! Es giebt auch Irrlichter, die dem Wandrer den rechten Weg zeigen, den nämlich, den die Irrlichter nicht gehen. — Fl.

Es wäre genug Ruhms an der Sommernachtstraum-Ouverture, die andern sollten andere Namen von Komponisten tragen. — Eusebius.

Man betrachtet Jugendwerke von gewordenen Meistern mit ganz andern Augen, als die, die, an sich ebenso gut, nur versprachen und nicht hielten. Raro.

Es ist erstaunlich, wie Schwachheiten, Fehler, die man als Knabe an andern schon bemerkte, sich in späterer Zeit als offene Geistesblößen, Talentschwächen 2c. zeigen. —
Raro.

Darf sich das Talent die Freiheiten nehmen, die sich das Genie nimmt? — Fl.
Ja; aber jenes verunglückt, wo dieses triumphiert. —
Raro.

Manier mißfällt schon am Original, geschweige die nämliche am Kopierenden (Spohr und seine Schüler). —
Eusebius.

Der seichteste Kopf kann sich hinter eine Fuge verstecken. Fugen sind nur der größten Meister Sache. — Raro.

Man denke nur, welche Umstände sich vereinigen müssen, wenn das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten soll! Wir fordern dazu einmal: große, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerkes, dann: Enthusiasmus der Darstellung, 3) Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken, wie aus einer Seele, 4) inneres Verlangen und Bedürfnis des Gebenden und Empfangenden, momentan günstigste Stimmung (von beiden Seiten, des Zuhörers und des Künstlers), 5) glücklichste Konstellation der Zeitverhältnisse, sowie des speziellern Moments der räumlichen und anderen Nebenumstände, 6) Leitung und Mitteilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten — Wiederspiegelung der Kunstfreude im Auge des andern. — Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechsmal sechs? — Eusebius.

Ouverture zur Leonore.[1])

Beethoven soll geweint haben, als sie, zum erstenmal aufgeführt, in Wien fast durchfällig mißfiel —, Rossini hätte höchstens gelacht im ähnlichen Falle. Er ließ sich bewegen, die neue aus E dur zu schreiben, die ebenso gut von einem andern Komponisten gemacht sein könnte. Du irrtest — aber deine Thränen waren edel. — Eusebius.

Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht. — Raro.

Bebt ihr nicht zusammen, ihr Kunstschächer, bei den Worten, die Beethoven auf seinem Sterbebette sprach: ich glaube erst am Anfang zu sein —, oder wie Jean Paul: mir ist's, als hätt' ich noch nichts geschrieben. — Fl.

Symphonie von N. (1833).

Es kann mich rühren, wenn ein Künstler, dessen Bildungsgang weder unsolid, noch unnatürlich genannt werden kann, für seine schlaflosen Nächte, die er dem Werke, arbeitend, vernichtend, wieder aufbauend, wieder verzweifelnd (vielleicht hie und da durch einen Geniusmoment unterbrochen) brachte, nun nichts vom Volke empfängt, als nichts, nicht einmal Anerkennung der vermiedenen Fehler, in die der schwächere Jünger verfällt. Wie er dastand, so gespannt, unruhig, traurig, auf eine Stimme hoffend, die ihm einen leisen Beifall gäbe! Es kann mich rühren. — E.

Das Talent arbeitet, das Genie schafft. Fl.

---

1) Die „großmächtige" dritte ist gemeint. Die beiden ersten „Leonoren" wurden erst später bekannt, „die neue aus E dur" ist die Fidelio-Ouverture.

Kritiker und Recensent.

Das bewaffnete Auge sieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelschatten. — Fl.

Recensenten.

Schweizerbäcker, die für den bon goût arbeiten, ohne das Geringste selbst zu kosten, — die nichts mehr vom bon goût profitieren, weil sie sich zum Ekel daran abgearbeitet. —

Der Stein des Anstoßes, den sie überall finden, möge nicht an ihnen zum Probierstein der Wahrheit versucht werden, der bekanntlich die Lächerlichkeit ist. Fl.

Musikalische Scherteufel (Diabolini): wenn ich über ein Sandkorn muß, um weiter zu schreiben —, wenn ich im Notenbogen die zwei inneren Seiten überschlage —, wenn Zweifel entsteht, ob die Takt- der Tonartbezeichnung vorgeht —, wenn ein Hammer nicht abfällt, — wenn im Kompositionsfeuer kein Papier zur Hand. Der schlimmste: wenn beim Dirigieren der Taktstock durch die Lüfte fliegt. Fl.

Das Große macht sich auch in der Vernichtung geltend.[1]) Zerschneidet eine Symphonie von Gyrowetz,[2]) und eine von Beethoven — und seht, was bleibt. Kompilatorische Werke des Talents sind wie einander umwerfende Kartenhäuser, während von denen des Genies noch nach Jahrhunderten Kapitäler und Säulen vom zerbrochenen Tempel übrig bleiben, so hoch übrigens auch die Zusammenstellung (Komposition) in der Musik anzuschlagen ist. — E.

---

1) An einer späteren Stelle — gelegentlich der Kompositionen von Keßler — spricht Schumann die entgegengesetzte Ansicht aus.

2) A. Gyrowetz (1763—1849) schrieb zahlreiche, jetzt vergessene, Orchesterwerke.

Ein Drama ohne lebendiges Vorhalten vors Auge würde ein totes, dem Volke fremdes bleiben, eben wie eine nur musikalische Dichtungsweise ohne die Hand, die sie verständigte. Kommen aber die Ausübenden (Spielenden) den Schaffenden (Dichtenden) zu Hilfe, so ist die Hälfte der Zeit gewonnen. — E.

Der gebildete Musiker wird an einer Raphaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können, wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Natur,[1]) diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um. — E.

Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden. — Fl.

Daß sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwer zu glauben. — Fl.

Paganini ist der Wendepunkt der Virtuosität. — Fl.

Allerdings müssen Finger und Hände von Kindheit an locker, lose und schnell gemacht werden; je leichter die Hand, je vollendeter die Darstellung. — E.

Was man in der Kindheit lernt, vergißt man nicht. — Fl.

Die Kontrapunktischen.

Es ist ihnen nicht genug, daß der Jüngling die alte klassische Form als Meister in seinem Geist verarbeitet; er soll es sogar in ihrem. — E.

---

1) „Natur" scheint durch einen Druckfehler für „Statue" zu stehen.

Die Musik ist die am spätesten ausgebildete Kunst; ihre Anfänge waren die einfachen Zustände der Freude und des Schmerzes (Dur und Moll), ja der weniger Gebildete denkt sich kaum, daß es speziellere Leidenschaften geben kann, daher ihm das Verständnis aller individuelleren Meister (Beethovens, Fr. Schuberts) so schwer wird. Durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie hat man die feineren Schattierungen der Empfindung auszudrücken erlangt. — E.

Die Masse will Massen. — Fl.

Willst du den Menschen kennen lernen, so frage ihn, welche seine Freunde sind, d. i. willst du übers Publikum urteilen, so sieh' zu, was es beklatscht — nein, was es im Ganzen für eine Physiognomie annimmt nach dem Gehörten. Wie die Musik, anders als die Malerei, die Kunst ist, die wir zusammen, in der Masse am schönsten genießen (eine Symphonie in der Stube mit einem Zuhörer würde diesem wenig gefallen), von der wir zu tausenden auf einmal und in demselben Augenblick ergriffen, emporgehoben werden über das Leben, wie über ein Meer, das uns beim Sinken nicht umfaßt und tötet, sondern den Menschen als fliegenden Genius zurückspiegelt, bis er sich niederläßt unter griechischen Götterhainen, — so hat sie auch Werke, die dieselbe Macht auf die Gemüter ausübten, die darum als die höchsten zu achten sind, der Jugend so klar wie dem Alter. Ich erinnere mich, daß in der C moll-Symphonie[1]) im Übergang nach dem Schlußsatz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angespannt sind, ein Knabe fester und fester sich an mich schmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte sich!

Eusebius.

---

1) Beethovens fünfte.

Es ist ein Unterschied, ob Beethoven rein chromatische Tonleitern hinschreibt, oder Herz. (Nach dem Anhören des Es dur-Konzertes.) Fl.

Das Große geht oft in ähnlichen Worten und Tönen durch die Geister im Kreise um. — Fl.

Der älteste Mensch war der jüngste; der zuletztgekommene ist der älteste; wie kommen wir dazu, uns von vorigen Jahrhunderten Vorschriften geben zu lassen! Fl.

Deinen Ausspruch, Florestan, daß du die Pastoral- und heroische Symphonie darum weniger liebst, weil sie Beethoven selbst so bezeichnete und daher der Phantasie Schranken gesetzt, scheint mir auf einem richtigen Gefühl zu beruhen. Fragst du aber: warum? so wüßt' ich kaum zu antworten. E.

Es kann einem nichts Schlimmeres passieren, als von einem Halunken gelobt zu werden. Fl.

Unverschämte Bescheidenheit.

Die Redensart: „ich hab's in den Ofen gesteckt" birgt im Grund eine recht unverschämte Bescheidenheit; eines schlechten Werkes wegen wird die Welt noch nicht unglücklich und dann bleibt es auch immer nur bei der Redensart; man müßte sich ja wahrhaftig schämen. Kann die Menschen nicht leiden, die ihre Kompositionen in den Ofen stecken. — Fl.

Über Ändern in Kompositionen.

Oft können zwei Lesarten von gleichem Wert sein.

Eusеb.

Die ursprüngliche ist meist die bessere. Raro.

Wie mich dies ärgert, wenn einer sagt: eine Symphonie von Kalliwoda[1]) wäre keine von Beethoven. Freilich lächelt der Kaviarschmecker sehr, wenn das Kind einen Apfel schmackhaft findet. E.

Wie es eine Schule der Höflichkeit (von Rumohr) giebt, so wundert es mich, daß noch niemand auf eine Schule der Polemik gefallen, die bei weitem phantasiereicher. Künste sollen nur von Talenten gepflegt werden, ich meine, die Sprache des Wohlwollens verstünde sich in der musikalischen Kritik von selbst, wenn man sie immer an Talente richten könnte. So aber wird oft Krieg vonnöten. Die musikalische Polemik bietet ein noch ungeheures Feld; es kömmt daher, weil die wenigsten Musiker gut schreiben und die meisten Schriftsteller keine wirklichen Musiker sind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß; daher auch musikalische Kämpfe meistens mit gemeinschaftlichem Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten nur die Rechten baldigst kommen, die sich tüchtig zu schlagen verstehen! Fl.

Musik der Tropenländer.

Bis jetzt kennen wir nur deutsche, französische und italienische Musik als Gattungen. Wie aber, wenn die andern Völker dazukommen bis nach Patagonien hin? Dann würde sich ein neuer Kiesewetter[2]) nur in Folianten aussprechen können. Fl.

Vorstellung des Moments während seiner Dauer.

Ein rasender Roland würde keinen dichten können; ein liebendes Herz sagt es am wenigsten. Die Phantasterei der

---

1) J. W. Kalliwoda (1801—1866), fruchtbarer Komponist und Violinist; seine Symphonien werden geschätzt.

2) R. G. Kiesewetter (1773—1850), berühmter Musikhistoriker.

Franz Liszt'schen Kompositionen würde sich gestalten, wenn er das einzusehen anfinge. Die merkwürdigsten Geheimnisse des Schaffens gäbe es über diesen Gegenstand zu untersuchen. Etwas fortzubewegen, darf man nicht darauf stehen.

Dem entgegen steht der krasse Materialismus der mittelalterlichen Figuren, aus deren Mäulern große Zettel mit erklärenden Reden hingen. — Fl.

Warum nicht alle hohen Prometheusse an Felsen geschmiedet, weil sie zu früh das Himmelslicht holten! — Fl.

Eine Zeitschrift soll nicht bloß die Gegenwart abspiegeln; der sinkenden[1]) muß die Kritik vorauseilen und sie gleichsam aus der Zukunft zurückbekämpfen. — Fl.

Eine Zeitschrift für „zukünftige Musik" fehlt noch. Als Redakteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blind gewordene Kantor an der Thomasschule[2]) und der taube in Wien ruhende Kapellmeister passend. — Fl.

Wer viel Angst hat, seine Originalität zu bewahren, ist allerdings im Begriff sie zu verlieren. — E.

Nur wenige der eigentlichsten genialen Werke sind populär geworden (Don Giovanni). Fl.

Greift nicht in die Zeit ein; gebt den Jünglingen die Alten als Studium, aber verlangt nicht von ihnen, daß sie Einfachheit und Schmucklosigkeit bis zur Affektation treiben. Läutert ihn, daß er eine besonnene Anwendung der neuerweiterten Kunstmittel macht. — Raro.

---

1) Gegenwart.
2) Joh. Seb. Bach.

Berlioz (1838).

Berlioz thut sehr unrecht, so wenig von seinen Kompositionen in Druck zu geben, oder sich nicht einmal zu einer Reise nach Deutschland entschließen zu können.[1]) Hat er auch das Unglück, noch zuweilen mit Bériot[2]) verwechselt zu werden, mit dem er doch so wenig Ähnlichkeit hat, wie Mockturtlesuppe mit Limonade, — so weiß man dennoch hier und da Genaueres über ihn und Paganini ist nicht sein einziger Bewunderer, obwohl gewiß nicht der schlechteste.[3]) Die „Neue Zeitschrift für Musik" war die erste, die wiederholt auf ihn aufmerksam machte, Leipzig die erste Stadt, wo eine Komposition von ihm zur Aufführung kam. Es war die Ouverture zu den Francs-Juges,[4]) eine Jugendarbeit mit allen jenen Fehlern, die im Gefolge eines kühnen Werkes sind. Die Ouverture wurde dann auch in andern Städten, wie Weimar, Bremen, irr' ich nicht auch in Berlin gegeben. In Wien lacht man darüber. Wien ist aber auch die Stadt, — wo Beethoven lebte, und es giebt wohl keinen Ort auf der Welt, wo so wenig von Beethoven gespielt und gesprochen würde, als in Wien. Man fürchtet sich dort vor allem Neuen, was über den alten Schlendrian hinausgeht; man will dort auch in der Musik keine Revolution. — Fl.

---

1) Er hat beides indes gethan. (Sch.)

2) Ch. A. de Bériot (1802—1870), der berühmte Geiger und Komponist zahlreicher Virtuosensachen für sein Instrument.

3) Paganini wohnte im Dezember 1838 einem Konzerte bei, in welchem Berlioz u. a. seine Harold-Symphonie aufführte, und sandte darauf dem in bedrängter Lage befindlichen Komponisten als Zeichen seiner Bewunderung eine Anweisung auf zwanzigtausend Franken. (Eine ausführliche Darstellung dieses Ereignisses giebt Berlioz in seinen höchst fesselnd geschriebenen Mémoires, Paris 1870. S. 215 ff.)

4) „Die Vehmrichter" wurden auf Schumanns Veranlassung im Winter 1836 von der Euterpe in Leipzig aufgeführt.

Zu Gottschalk Wedels Verdeutschungsvorschlägen.

Unser sehr lieber, sehr sinniger Wedel muß längst gemerkt haben, wie auch uns der Gegenstand der Betrachtung wert erscheint. So giebt die Zeitschrift die Kompositionstitel so deutsch wie möglich; das Auge wird sich daran gewöhnen und man zuletzt sich wundern, warum z. B. ein „mit inniger Empfindung" statt „con grand' espressione" sich nicht ebenso gut ausnehmen sollte, und auf jeder Seite soll's überhaupt nicht bemerkt werden.

Ob man mit einer Verdeutschung so seltsamer Wörter, wie „Bardiet" für „Symphonie" anklingen wird, zweifle ich durchaus und stimme nicht dafür; unser „Lied" nimmt uns niemand, dagegen wir die „Sonata", das „Rondeau" da lassen wollen, wo sie entstanden; es wird gar nicht möglich sein, den Begriff zu verdeutschen, etwa durch das affektierte „Klangstück" oder „Tanzstück". Also nicht zu viel, aber werfe man die „composées et dédiées" hinaus!

Statt der Vortragsbezeichnungen halte auch ich sehr auf eine Zeichenschrift, welche der der Noten näher steht, als das schnell abschließende Wort. Wie schnell faßt das Auge das , während es das italienische Wort erst buchstabieren muß; in den verschlungenen Bogen, Linien, Haken liegt ein besonderer Reiz, und die Art, wie Komponisten bezeichnen, klärt fast rascher über ihre ästhetische Bildung auf, als die Töne selbst. [1])

Fl.

---

1) Anton Wilh. Florentin v. Zuccalmaglio (1803—1869) war unter den Namen W. v. Waldbrühl und Dorfküster Gottschalk Wedel ein treuer Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift" und wurde von Schumann als gleichstrebender, wenn auch gemäßigter Genosse zu den Davidsbündlern gezählt. Die obigen Worte Schumanns beziehen sich auf einen Artikel „Sprache der Tonkunst", in dem Wedel darauf dringt, daß die fremden musikalischen Kunstausdrücke durch deutsche ersetzt würden. Wie man weiß, ist Schumann selbst bei vielen seiner Kompositionen in diesem Sinne verfahren. Weniger bekannt ist, daß schon Beethoven sich in solchen Verdeutschungen versuchte und wirklich für Sonate das Wort Klangstück vorschlug. (Nohl „Neue Briefe Beethovens" S. 277. Vergl. Kalischer in der Sonntagsbeilage zur

Grund zum Verfall der Musik sind schlechte Theater und schlechte Lehrer. Unglaublich ist, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen segensreich oder verderblich wirken können.

Raro.

Falkenjäger rupfen ihren Falken die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen. Fl.

Rot heißt die Jugendfarbe. Stier und Truthahn werden sehr wütend und aufgeblasen bei solchem Anblicke. Fl.

Kritiker und Recensent ist zweierlei; jener steht dem Künstler, dieser dem Handwerker näher. — Fl.

Ist Genius da, so verschlägt's ja wenig, in welcher Art er erscheint, ob in der Tiefe, wie bei Bach, ob in der Höhe, wie bei Mozart, oder ob in Tiefe und Höhe vereint, wie bei Beethoven. — Fl.

Apollo ist Gott der Musen und der Ärzte zugleich. Fl.

Hero.

Monodrama mit Chören von A. Schreiber, komponiert und für Klavier eingerichtet von J. Brandl. Op. 57.

Mir träumte, Publikum, ich sähe auf einem lustigen Jahrmarkt zu Eßlingen zum Fenster hinaus. Flatternde Bänder, Pfefferkuchenbuden, herauslangende Verkäuferinnen, Affen auf Kamelen, Trommel und Papagenopfeife — alles lief wirre durcheinander. Am meisten beschäftigte mich ein alter Kerl mit einem großen Bild auf einer Stange, der die Bauerjungen

---

Vossischen Zeitung 1887 Nr. 28 und 29, sowie des Herausgebers Aufsatz „Musik und Muttersprache" Neue Musik-Zeitung 1885 Nr. 18).

haranguierte, einen aber, der ihn sehr zupfte von hinten, am Kragen faßte und in Kürze durchprügelte. Es war dies nur ein Vorspiel zur Geschichte. Denn ernsthaft holte er aus im überrheinischen Dialekt, den ich verhochdeutsche: „Schauet da auf der großen, schönen Tafel eine seltsame Liebesgeschichte, die schlecht ablief — schauet da die Mademoiselle im roten Rock, geheißen Hero, wie sie der alte Papa im Frack gewaltiglich anfährt und schlägt, und solche in einen Turm im Wasser stecken will, weil sie liebet einen andern, den sie nicht soll — alles sehr gut gemacht ganz nach der Natur. Hier schaut nun, wie sie sitzt auf dem Turm im Wasser und Strümpfe stopft niedergeschlagen, da sie nicht lieben soll den sie will." So ging's eintönig fort bis zum Schluß, wo er mit etwas Naß auf den grauen Backen schrie: „Also sind ertrunken Hero und Leandros, die sich sehr liebeten." Der Jahrmarkt war sichtlich gerührt.

Als ich aber aufwachte, hatt' ich merkwürdigerweise die 32. und letzte Seite in der Hand. F—n.

1835.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835. — Fastnachtsrede von Florestan. — F. Hiller I. II. — Kompositionen von J. C. Keßler. — Aus den Büchern der Davidsbündler: Sonaten für das Pianoforte. — „Die Weihe der Töne", Symphonie von L. Spohr. — Die dritte Symphonie von C. G. Müller. — Symphonie von H. Berlioz. — Neue Sonaten für das Pianoforte. — Kritische Umschau. — „Die Wut über den verlornen Groschen" von Beethoven. — Der Psychometer. — Charakteristik der Tonarten. — Aphorismen. — Das Komische in der Musik. — Schwärmbriefe I. II. — Sonaten von F. Mendelssohn Bartholdy und F. Schubert. — Aphorismen.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835.

Unsere Thronrede ist kurz. Zwar pflegen Journale an ersten Januaren vieles zu versprechen, nur ohne den künftigen Jahrgang bei der Hand zu haben. Deute sich der Leser das Motto von Shakspeare, welches diese von uns herausgegebenen Blätter schon einmal eröffnete,[1]) auf eine Weise, die uns seine Gunst erhalten möge. Ob wir unsere Versprechungen durchaus gelöst und den Erwartungen entsprochen haben, die der weit umfassende Plan allerdings zu großen steigern mußte, wollen wir nicht entscheiden. In der Anerkennung der Jugend des Unternehmens liegen vielleicht auch die Ausstellungen, die man machen könnte. Im wesentlichen werden Körper und

---

1) — — die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock mit Gelb verbrämt zu sehen,
Die irren sich. —

(König Heinrich VIII. Prolog.)

Geist, welchen der Himmel ihm schenken möge, künftighin dieselben bleiben.

Es bleibt noch übrig, uns über die Fortsetzung des kritischen Teils dieser Blätter zu erklären.

Das Zeitalter der gegenseitigen Komplimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollten. Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen sich getraut, verteidigt das Gute nur halb. — Künstler, namentlich ihr, Komponisten, ihr glaubt kaum, wie glücklich wir uns fühlten, wenn wir euch recht ungemessen loben konnten. Wir kennen die Sprache wohl, mit der man über unsere Kunst reden müßte — es ist die des Wohlwollens; aber beim besten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es nicht immer — wohlwollend.

In der kurzen Zeit unseres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.

Ein Teil hat uns verstanden, eingesehen, daß Unparteilichkeit, vor allem lebendiges Mitinteresse die Beurteilungen leitete.

Ein zweiter hat gar nicht darüber nachgedacht und wohlgemut auf den Anfang vom Ende des alten Lieds gepaßt. Es wäre sonst rein unerklärlich, wie uns zugemutet wurde, Sachen zu besprechen, die für die Kritik eigentlich wie gar nicht existieren.

Ein dritter nannte unser Verfahren rücksichtslos, rigoristisch. Wir wollen der entgegengesetzten Weise nicht gemeine, sondern die edelsten Gründe unterlegen, vielleicht den, daß unsere Kunstgenossen im allgemeinen äußerlich nicht gerade die reichsten

sind, deren oft mühsam erworbenen Lebensbedarf man nicht noch durch Aufdecken einer freudlosen Zukunft verkümmern solle — oder den, daß es schmerzt, nach einem lange zurückgelegten Wege zu erfahren, daß man den unrechten eingeschlagen; denn wir wissen wohl, wie der musikalische und jeder Künstler ohne Schaden für seine Kunst etwas anderes, was ihm im bürgerlichen Leben einen Halt abgäbe, nicht treiben dürfe. Aber wir sehen nicht, was wir vor anderen Künsten und Wissenschaften voraus haben sollen, wo sich die Parteien offen gegenüberstehen und befehden, noch überhaupt wie es sich mit der Ehre der Kunst und der Wahrheit der Kritik vereinbaren ließe, den drei Erzfeinden unserer und aller Kunst, den Talentlosen, dann den Dutzendtalenten (wir finden kein besseres Wort), endlich den talentvollen Vielschreibern ruhig zuzusehen. Glaube niemand, wir hätten z. B. etwas gegen gewisse Tagescelebritäten. Diese gelten, weil sie die Stellen, die ihnen vom mächtigen Zeitengenius bestimmt sind, vollkommen ausfüllen. Sodann sind sie, wie man sich leider gestehen muß, die Kapitale, mit denen die Verleger, die doch auch da sein müssen, den Verlust, welchen sie oft bei Herstellung klassischer Werke tragen, in etwas decken. Aber dreiviertel von andern sind unecht, unwert veröffentlicht zu werden. Die Masse steckt bis an den Kopf in Noten, verwirrt sich, verwechselt; dem Verleger, Drucker, Stecher, Spieler, Zuhörer wird unnütz Zeit genommen. Aber die Kunst soll mehr als ein Spiel, als ein Zeitvertreib sein.

Das waren unsere Ansichten schon beim Beginnen dieser Zeitschrift, hier und da leuchteten sie wohl durch; wir sprachen sie aber noch nicht so bestimmt aus, weil wir hofften, daß teils die Leistungen mancher jungen edlen Geister, welche wir in Schutz zu nehmen für Pflicht erachteten, teils ein absichtliches Übergehen aller jener gewöhnlichen Konglomerate die Mittelmäßigkeit am schnellsten unterdrücken würden. Wir gestehen, daß wir später in ein Dilemma gerieten. Mancher Leser wird gesehen und geklagt haben, daß der Raum, den

wir der Kritik anwiesen, in keinem Verhältnis zur Zahl der erscheinenden Werke stehe. Er war nicht in den Stand gesetzt, sich einen Überblick über alle Erscheinungen, gute wie schlechte, zu verschaffen. Nun waren es die drei obengenannten Hauptfeinde, die jenen erschwerten. Damit aber der Leser zu einem Standpunkte gelange, von dem er alles um sich wie im Kreise sehen könne, mußten wir auf ein Verfahren sinnen, wodurch zugleich der Besprechung des Nötigen und Wichtigen kein Eintrag gethan würde.

Es sind nun die einzelnen Erzeugnisse dieser drei Gattungen unter einander sich so ähnlich, die der ersten an Lebloſigkeit, die der andern an Leichtsinn, die der dritten an Handwerksmäßigkeit, daß sich mit der Charakterisierung einer einzelnen Komposition die ganze Klasse in ihren Grundzügen hinstellen ließe. Also in Beratung mit Künstlern, denen, wie die Erhebung der Kunst, auch das Leben des Künstlers am Herzen liegt, wollen wir für Kompositionen, die sich, nicht nach einseitiger Meinung, sondern nach gewissenhafter Überzeugung vieler in eine der obigen Klassen rubrizieren lassen, drei einzelne Stereotyprecensionen bereit haben, denen weiter nichts als die Titel der Kompositionen untergesetzt werden. Wie sehr wir wünschen, daß dieses Verzeichnis so kurz wie möglich ausfalle, brauchen wir so wenig zu versichern, als wie wir alles, was sich, wenn auch nur durch einen kleinen glücklichen Zug unterscheidet, besonders und in längern oder in kürzern Aufsätzen besprechen werden.

Und so beginne dieses Geständnis den neuen Jahreslauf! Man sagt oft „das neue Jahr, ein altes Jahr", wir wollen hoffen, ein besseres. —

Fastnachtsrede von Florestan.

(Gehalten nach einer Aufführung der letzten Symphonie von Beethoven.)

Florestan stieg auf den Flügel und sprach:

Versammelte Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die ihr totschlagen sollet die Philister, musikalische und sonstige, vorzüglich die längsten (S. Komet 1833 die letzten Nummern).[1]) —

Ich schwärme nie, Beste! — Wahrhaftig, ich kenne die Symphonie besser als mich. Kein Wort verlier' ich drüber. Es klingt alles so totledern darauf, Davidsbündler. Ordentliche Ovidische Tristien feierte ich, hörte anthropologische Kollegien. Man kann schwerlich wild über manches sein, schwerlich viele Satiren mit dem Gesichte malen, schwerlich tief genug als Jean Paulscher Gianozzo im Luftballon sitzen, damit die Menschen nur nicht glauben, man bekümmere sich um selbige, so tief, tief unten ziehen zweibeinige Gestalten, die man so heißt, durch eine sehr enge Schlucht, die man allenfalls das Leben nennen könnte. — Gewiß, ich ärgerte mich gar nicht, so wenig als ich hörte. Hauptsächlich lachte ich über Eusebius. Ein rechter Schelm war er, als er einen dicken Mann so anfuhr. Der hatte ihn nämlich wegen des Adagio geheimnisvoll gefragt: hat Beethoven nicht auch eine Schlachtsymphonie geschrieben, Herr? — Das ist eben die Pastoralsymphonie, Herr, sagte unser Eusebius gleichgültig. — Ah, ah, richtig — dehnte der Dicke fort sich besinnend.

Der Mensch muß wohl Nasen verdienen, sonst hätte ihm Gott keine gegeben. Viel vertragen sie, dieses Publikums, worüber ich die herrlichsten Dinge berichten könnte; z. B. als

---

1) Die angezogenen Nummern des Herloßsohnschen Unterhaltungsblattes enthalten einen längeren Beitrag von Schumann, worin Florestan und andere Davidsbündler auftreten; leider scheinen aber von den fraglichen Nummern die ersten beiden nirgends auffindbar zu sein. Was von dem Aufsatz erreichbar war, hat Jansen in seine „Davidsbündler" aufgenommen (S. 13 ff.), einige Aphorismen daraus sind auch in die „Gesammelten Schriften" übergegangen.

ihr, Kniff, mir einmal umwendetet im Konzert bei einem Fieldschen Notturno. Das Publikum besah sich zur Hälfte schon inwendig, es schlief nämlich. Unglücklicherweise erwisch' ich auf einem der abgelebtesten Flügelschweife, der sich je in eine Zuhörerschaft schwang, statt des Pedals den Janitscharenzug, glücklicherweise piano genug, als daß ich mir den Wink des Zufalls konnte entgehen lassen, das Publikum glauben zu machen, es ließe sich in der Ferne eine Art Marsch hören, den ich von Zeit zu Zeit in leisen Schlägen wiederholte. Natürlich trug Eusebius das seinige zur Verbreitung bei; das Publikum rauchte aber vor Lob. —

Ähnliche Geschichten fielen mir während des Adagio eine Menge ein, als der erste Accord im Endsatz einbrach. Was ist er weiter, Kantor (sagte ich zu einem zitternden neben mir), als ein Dreiklang mit vorgehaltener Quinte in einer etwas verzwickten Versetzung, weil man nicht weiß, ob man das Pauken-A oder das Fagotten-F für Baßton nehmen soll? Sehen Sie nur Türk,[1]) 19. Teil, S. 7! — „Ah Herr, Sie sprechen sehr laut und spaßen bestimmt." — Mit leiser, fürchterlicher Stimme sagte ich ihm ins Ohr: Kantor, nehmen Sie sich vor den Gewittern in acht! der Blitz schickt keinen Livreebedienten, eh' er einschlägt, höchstens einen Sturm vorher und drauf einen Donnerkeil. Das ist so seine Manier. — „Vorbereitet müssen solche Dissonanzen dennoch" — da stürzte schon die andere herein. Kantor, die schöne Trompetenseptime vergiebt euch. —

Ganz erschöpft von meiner Sanftmut war ich, ich hatte gut mit meinen Fäusten gestreichelt. —

Jetzt gabst du mir eine schöne Minute, Musikdirektor, als du das Tempo des tiefen Themas in den Bässen so herrlich auf der Linie trafst, daß ich vieles vergaß vom Ärger am ersten Satz,[2]) in dem trotz des bescheidenen Verhüllens in der

1) Musiktheoretiker, 1756—1813.

2) Auch Mendelssohn nahm diesen Satz später in einem für Schumann „unerhört schnellen Tempo".

Überschrift: „un poco maestoso“ die ganze langsam schreitende Majestät eines Gottes spricht.

„Was mag wohl Beethoven sich unter den Bässen gedacht haben?“ — Herr, antwortete ich, schwerlich genug; Genies pflegen Spaß zu machen, — es scheint eine Art Nachtwächtergesang: — — Weg war die schöne Minute und der Satan wieder los. Und wie ich nun diese Beethovener ansah, wie sie da standen mit glotzenden Augen und sagten: das ist von unserm Beethoven, das ist ein deutsches Werk — im letzten Satz befindet sich eine Doppelfuge — man hat ihm vorgeworfen, er prästiere dergleichen nicht, — aber wie hat er es gethan — ja, das ist unser Beethoven. Ein anderer Chor fiel ein: es scheinen im Werk die Dichtgattungen enthalten zu sein, im ersten Satz das Epos, im zweiten der Humor, im dritten die Lyrik, im vierten (die Vermischung aller) das Drama. Wieder ein anderer legte sich geradezu aufs Loben: ein gigantisches Werk wär' es, kolossal, den ägyptischen Pyramiden vergleichbar. Noch andere malten: die Symphonie stelle die Entstehungsgeschichte des Menschen dar — erst Chaos — dann der Ruf der Gottheit: „es werde Licht“ — nun ginge die Sonne auf über den ersten Menschen, der entzückt wäre über solche Herrlichkeit — kurz das ganze erste Kapitel des Pentateuchs sei sie. — —

Ich ward toller und stiller. Und wie sie eifrig nachlasen im Text und endlich klatschten, da packte ich Eusebius beim Arm und zog ihn die hellen Treppen hinunter mit ringsum lächelnden Gesichtern.

Unten im Laternendunkel sagte Eusebius wie vor sich hin: Beethoven — was liegt in diesem Wort: schon der tiefe Klang der Silben wie in eine Ewigkeit hineintönend. Es ist als könne es kein anderes Schriftzeichen für diesen Namen geben. — Eusebius, sagte ich wirklich ruhig, unterstehst du dich auch, Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er sich vor euch aufgerichtet und gefragt haben: wer seid ihr denn, die ihr das wagt? — Ich rede nicht zu dir, Eusebius, du bist ein Guter —

muß denn aber ein großer Mann immer tausend Zwerge im Gefolge haben? Ihn, der so strebte, der so rang unter unzähligen Kämpfen, glauben sie zu verstehen, wenn sie lächeln und klatschen? Sie, die mir nicht Rechenschaft vom einfachsten musikalischen Gesetz geben können, wollen sich anmaßen, einen Meister im Ganzen zu beurteilen? Diese, die ich sämtlich in die Flucht schlage, laß' ich nur das Wort Kontrapunkt fallen, — diese, die ihm vielleicht das und jenes nachempfinden und nun gleich ausrufen: o, das ist so recht auf unser Korpus gemacht, — diese, die über Ausnahmen reden wollen, deren Regeln sie nicht kennen, — diese, die an ihm nicht das Maß bei sonst gigantischen Kräften, sondern eben das Übermaß schätzen, — seichte Weltmenschen, — wandelnde Werthers Leiden, — rechte verlebte großthuige Knaben, — diese wollen ihn lieben, ja loben? — —

Davidsbündler, im Augenblick wüßt' ich niemanden, der das dürfte, als einen schlesischen Landedelmann, der vor kurzem so an einen Musikhändler schrieb:

Geehrter Herr,

Nun bin ich bald mit meinem Musikschrank in Ordnung. Sie sollten ihn sehen, wie er prächtig ist. Innen Alabastersäulen, Spiegel mit seidenen Vorhängen, Büsten von Komponisten, kurz prächtig. Um ihn aber auf das köstlichste zu schmücken, bitte ich mir noch sämtliche Werke von Beethoven zu schicken, da ich diesen sehr gern habe.

Was ich aber sonst noch zu sagen hätte, wüßt' ich meines Erachtens kaum. --

---

Ferdinand Hiller.[1])

I.

Einen Zug der Beethovenschen Romantik, den man den provençalischen nennen könnte, bildete Franz Schubert im

1) Geschrieben bei Gelegenheit des Erscheinens seiner Etuden W. 15. (Sch.)

eigensten Geist zur Virtuosität aus. Auf diese Basis stützt sich, ob bewußt oder unbewußt eine neue noch nicht völlig entwickelte Schule, von der sich erwarten läßt, daß sie eine besondere Epoche in der Kunstgeschichte bezeichnen wird.

Ferdinand Hiller[1]) gehört zu ihren Jüngern, zu ihren merkwürdigsten Einzelnheiten.

Mit ihm zugleich schildere ich eine ganze Jugend, deren Bestimmung zu sein scheint, ein Zeitalter loszuketten, das noch mit tausend Ringen am alten Jahrhundert hängt. Mit der einen Hand arbeitet sie noch, die Kette loszumachen, mit der andern deutet sie schon auf eine Zukunft hin, wo sie gebieten will einem neuen Reich, welches, wie Mahomets Erde, in wunderbar geflochtenen demantnen Banden hängt und fremde noch nie gesehene Dinge in seinem Schoß verbirgt, von denen uns schon der prophetische Geist Beethovens hier und da berichtete, und die der hehre Jüngling Franz Schubert nacherzählte in seiner kindischen, klugen, märchenhaften Weise. Denn wie es in der Dichtkunst Jean Paul war, der, nachdem er in die Erde gesenkt war, wie ein heilbringender Quell in Schachten fortströmte, bis ihn zwei Jünger, die ich nicht zu nennen brauche, wieder ans Sonnenlicht leiteten und begeistert, nur zu heftig verkündeten, „es beginne eine neue Zeit", — so war es in der Musik Beethoven. Unsichtbar wirkte er wie eine Gottheit in einzelnen Geistern fort und gebot ihnen, den Augenblick nicht zu versäumen, wo der Götzendienst, dem die Masse lange, leere Jahre sich hingegeben, gestürzt werden könne. Und er empfahl ihnen, den Kampf zu bestehen, nicht die sanfte glatte Sprache des Gedichts an, sondern die freie ungebundene Rede, mit der er selbst schon oft gesprochen, und die jungen Geister bedienten sich ihrer in neuen und tiefsinnigen Formeln.

Die Altweisen lächelten sehr und meinten wie der Riese in Albanos Traum: „Freunde, hier geht kein Wasserfall hin-

1) 1811—1885.

auf!“ Die Jünglinge aber meinten: ei, wir haben Flügel! — Einzelne im Volke nun hatten die junge Stimme vernommen und sprachen „hört, hört!“ Dieser Augenblick steht jetzt in der Welt still. — Floreſtan.

II.

Es ist schlimm, daß man seinen Recensionen nicht jedesmal die Komposition mit einem Virtuosen, der sie uns gleich höchst vollendet spielte, oder (was das Beste wäre) ein Exemplar des ganzen Komponisten anhängen kann; dann wäre manchem vorgebeugt. Gut aber ist es immer, wenn wir dem Leser gleich die Anfänge der ersten Etuden vorstellen, damit er uns nicht blindhin aufs Wort zu glauben und eigenes Urteil beizumischen habe. Auch scheint ein Probegeben bei Etuden nicht so langweilig, als bei andern Gattungen von Werken, weil die ersten Takte doch meistens den Grund des Stückes bilden, den ein gleichgesinnter Geist vielleicht ähnlich ausführen würde. Hier folgen die Anfänge.[1])

Mit einem Seufzer fahre ich fort — keiner andern Kritik wird das Beweisen so schwer, als der musikalischen. Die Wissenschaft schlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunst gehört das entschiedene, goldene Wort, andre Künste haben sich die Natur, von der sie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin gestellt, — aber die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter keiner nennen kann. Und vielleicht ist es, daß gerade in dem Geheimnisvollen ihres Ursprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt.

Man hat den Herausgebern dieser Blätter den Vorwurf gemacht, daß sie die poetische Seite der Musik zum Schaden der wissenschaftlichen bearbeiten und ausbauen, daß sie junge Phantasten wären, die nicht einmal wüßten, daß man von griechischer und andrer Musik im Grund nicht viel wisse und

1) Sie sind, vielen Raum einnehmend, hier ausgelassen. (Sch.)

dergleichen. Dieser Tadel enthält eben das, wodurch wir unser Blatt von andern unterschieden wissen möchten. Wir wollen weiter nicht untersuchen, inwiefern durch die eine oder die andere Art die Kunst schneller gefördert werde, aber allerdings gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.[1]) Dies ist freilich leichter gesagt, als gethan und würde einen nur höhern Gegendichter verlangen. Bei Studien indes, von denen man nicht allein lernen, sondern auch schön und Schönes lernen soll, kommt noch anderes ins Spiel. Darum soll diesmal wo möglich wenig ausgelassen und Hillers Werk von vielen Seiten gefaßt werden, von der ästhetischen sowohl, wie von der theoretischen und etwas von der pädagogischen.

Denn nach drei Dingen sehe ich als Pädagog besonders, gleichsam nach Blüte, Wurzel und Frucht, oder nach dem poetischen, dem harmonisch-melodischen und dem mechanischen Gehalt, oder auch nach dem Gewinn für das Herz, für das Ohr und für die Hand.

Über manche Sachen auf der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die C dur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über Vieles von Shakspeare, über Einzelnes von Beethoven. Bloß Geistreiches hingegen, Manieriertes, Individuell-Charakteristisches regt stark zu Gedanken an, daher ich lieber diese Recension wie eine ordentliche Predigt in drei Teile zerlegen und das Ganze mit einer Charakteristik der einzelnen Etuden beschließen will.

Erster Teil: Poesie des Werkes, Blüte, Geist. Ich glaube, Hiller wird nie nachgeahmt werden. Warum? weil er, eigentlich Original, sich so viel von anderen Originalen beigemischt,

---

1) In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständnis einer Beethovenschen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen (selbst ohne nur von der Phantasie oder Symphonie zu reden), als die Dutzend-Kunstrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen. (Sch.)

daß sich nun dieses fremd-eigne Wesen in den sonderbarsten Strahlen bricht. Der Nachahmer müßte sich daher auf diese Verbindung des Eigentlichen und Uneigentlichen einlassen, was einen Unsinn gäbe. Damit will ich nicht sagen, Hiller wolle nachahmen — denn wer wird das! — oder er habe keine Kraft, seine Natur gegen fremden Einfluß zu sichern — denn er besitzt im Gegenteil so viel, daß er nur fürchtet, sie möchte in ihren höchsten Äußerungen nicht verstanden werden —; aber er strebt den ersten, Besten aller Zeiten mit einer Vermessenheit nach, will nicht allein so verwickelt wie Bach, so ätherisch wie Mozart (obgleich dies am wenigsten), so tiefsinnig wie Beethoven (aber dies am meisten) schreiben, sondern wo möglich das Hohe dieser und noch andrer vereinen, daß es gar kein Wunder ist, wenn gar manches mißlingt. Solchem ungenügsamen Sinne folgt aber der Mißmut auf dem Fuß, wenn sich, wie im Schillerschen Berg-Alten, die Riesengestalt herüberdehnt, die uns zuruft: „Weiter darfst du nicht, Freund, das ist meine Region." Darin liegt der Grund zu einer Bemerkung, die sich in jeder Etude aufdrängt. Es ist das plötzliche Stocken, Zurücksinken mitten im Aufflug. Er nimmt den Anlauf wie ein Siegesroß und fällt kurz vor dem Ziel nieder; denn dieses steht fest und kommt uns nicht entgegen: ja, es scheint sogar zurückzufliehen, je mehr man sich ihm nähert. — Darum geht auch ziemlich allen Etuden das goldene Wohlgefühl ab, das Vorahnen des Sieges, welches man starken Geistern schon beim ersten Wort anmerkt.

Sehe ich hier vielleicht zu viel oder irre ich mich, so glaube ich wenigstens die Vorzüge, die dagegen in die Wagschale zu legen, mit Sicherheit angeben zu können.

Sie sind: Phantasie und Leidenschaft (nicht Schwärmerei und Begeisterung, wie etwa bei Chopin), beide in ein romantisches Clairobscur eingehüllt, das sich vielleicht später zur Verklärung erheben wird; denn er hüte sich vor dem nächsten Schritt, über den hinaus Gnomen und Kobolde zu wirtschaften anfangen, und denke an die Ouverturen zum Sommernachts-

traum und zu den Hebriden (die sich etwa wie Shakspeare und Ossian zu einander verhalten), in welchen der romantische Geist in solchem Maße schwebt, daß man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht, gänzlich vergißt. Dennoch bewegt sich Hiller im Abenteuerlichen und Feenhaften, wenn auch nicht so poetisch fein, wie Mendelssohn, doch immer sehr glücklich, und die 2te, 17te, 22ste, 23ste Studie gehören, wie zu den gelungenen in der ganzen Sammlung, zu dem Besten überhaupt, was seit der F moll-Sonate von Beethoven und anderem von Franz Schubert, welche dieses Wunderreich zuerst erschlossen zu haben scheinen, geschrieben worden ist.

Rechne man hierzu noch eine sehr starke Erfindung und einen Charakter, der vielleicht manchmal zu grundlos das Gewöhnlichere zurückweist, so haben wir das Bild eines Künstlerjünglings, der wohl verdient, das Interesse einzuflößen, welches viele am Adel seiner Geburt genommen, der ihn aber noch nicht auf die mäßige Weise zu benutzen versteht, welche zur Selbstkenntnis führt, mit der wir über unsere angebornen geistigen Reichtümer zu schalten und walten haben.

Wie dies gemeint ist, sollen die übrigen Teile noch deutlicher machen.

Zweiter Teil: theoretischer, Verhältnis der Melodie zur Harmonie, Form und Periodenbau. Wo Hillers Talent nicht ausreicht, da thut es auch sein Wissen nicht. Er hat vieles gelernt, scheint aber wie gewisse lebhafte Geister, die sich früh hervorthun wollen, manchmal schon auf den letzten Seiten geblättert und studiert zu haben, während der Lehrer noch an dem Anfang explicierte.

Daß ein so ehrgeiziger Charakter Mittel suchen wird, seine Schwächen zu verdecken, läßt sich denken. Daher will er uns oft durch bunte Harmonieen über die Flachheit der Arbeit täuschen, uns berauschen, oder wirft sich auf etwas gänzlich Heterogenes oder er bricht plötzlich ab, mit einer Pause u. s. w. Das erste z. B. gleich vom 9ten Takt an in der ersten Etude, an vielen Orten in der 20sten, das andere in der 15ten vom

4ten Takt auf der 45sten Seite an, in der 21sten in den letzten Takten S. 73 bei dem Übergang nach C moll, das letzte in Nr. 7 S. 19, Takt 5, in derselben Etude noch an mehreren Stellen. Will er aber etwas ernstlich durchführen, verarbeiten, wie z. B. in der Fuge Nr. 12, in Nr. 18, die, beiläufig gesagt, die schwächste ist (ich weiß auch, warum sie es geworden), in Nr. 24, wo er das Thema des 7ten Taktes später wiederbringt, so wird er meistens dunkel, steif und matt.

Leider weiß ich auch nicht, was man einem ausgezeichneten poetischen Talente, das vielleicht zu rasch die Schule durchgemacht hat, anraten soll. Mit Genies wird man leichter fertig; die fallen und stehen von selbst wieder auf. Aber was kann man jenen sagen? Sollen sie Rückschritte machen, von vorne anfangen, umlernen? Sollen sie sich der Natur und Einfachheit befleißigen, wie oft angeraten wird? Sollen sie Mozartisch schreiben? Aber wer kann denn Gesetze aufstellen, daß man gerade so weit gehen dürfe und nicht weiter! Soll man eine schöne Idee verdammen, weil sie noch nicht ganz schön ausgedrückt und ausgeführt ist? Ich weiß nicht, wie hoch es Hiller bringen wird; aber er ist um seiner selbst willen darauf aufmerksam zu machen, daß er das Gelungene von dem Mißratenen abtrennen lerne, daß er wohlwollende Freunde frage, denen er ein Urteil, in wie weit sich etwas für die Öffentlichkeit schicke, zutrauen darf und die ihm sagen: „on ne peut pas être grand du matin jusqu'au soir“[1]) — man soll die Kinder, die man lieb hat, züchtigen — in meinen vier Pfählen kann ich treiben, was mir gefällt; wer aber an die Sonne der Öffentlichkeit tritt, wird von ihr beschienen.

Wir kommen zu den Etuden zurück. Eins fällt mir auf und ein. Hiller scheint oft die Worte, den Ausdruck eher zu haben, als den Sinn, den Gedanken; er legt den Schmuck bereit, ohne die Schönheit zu besitzen, die jener erhöhen soll, — in Bildern: er hat die Wiege fertig, ehe an die Mutter gedacht

1) „Man kann nicht den ganzen Tag ein großer Mann sein.“

ist: wie einem Juwelier geht es ihm, dem es gleich gilt, von welchem Kopf sein Diadem getragen wird, ob von einer schönstolzen Römerjungfrau oder von einer grauen Oberhofmeisterin, wenn er nur seine Ware anbringen kann. Obschon dieses Mißverhältnis bei Studien nicht so hoch anzuschlagen ist, als bei höhern Kompositionsgattungen, so würde ich doch Etuden, wie Nr. 4, 8, 18, in denen die Figur als Haupt-, der Gedanke als Nebensache erscheint, der vielen andern wegen (wie 5, 6, 10, 16, 23), wo Etudenzweck und Gedankenadel vereint sind, gänzlich unterdrückt haben.

So steht auch die Melodie in untergeordnetem Verhältnis zur Harmonie, welche reich, ja orientalisch, oft auch hart fortschreitet. Unbegreiflich ist es, wie jemand, der so viel in Musik gelebt und geschrieben, Bestes und Schlechtestes gehört und unterscheiden gelernt hat, wie unser Komponist, in seinen eignen Sachen Harmonien stehen lassen kann, die nicht etwa falsch nach gewissen altwaschenen Regeln, sondern so widrig klingen, daß ich ihm, wenn ich ihn nicht weiter kennte, geradezu sagen müßte, „es fehlt dir das musikalische Ohr". Zu so einem Ausspruch würden mich die ersten Noten im 2ten Takt der 9ten Etude bestimmen; erst vermutete ich Druckfehler, fand aber die gräßliche verdoppelte Terz bei der Wiederholung wieder. Fast in allen Etuden finden sich solche unleidliche Intervalle.

Was nun die Form und den Periodenbau unsrer Etuden anlangt, so unterscheiden sie sich wesentlich von andern durch ihre Ungebundenheit, die freilich oft auch in Unklarheit und Mißverhältnis ausartet. Wir wollen hier eine zergliedern, gleich die erste:

Erster Gedanke. A-moll. Modulation nach E-moll. 8 Takte.	Ausfüllung. Modul. durch C-dur 7 auf 3♯ A 8 Takte.	Zweiter Gedanke, den der erste begleitet. Modulation von D-moll durch 9b 7 6 6 3♯ 6 3b 5 A, F, F, H nach C-moll. 8 Takte.	Frei. Modul. durch G u. D nach A-moll. 12 Takte.	point d'orgue auf der Dominante E. Hauptcadenz. 12 Takte.
Wiederholung des zweiten Gedankens, aber verändert. Harmonien: 3♯ A 6♯ 6 4 5 3 6 6 D, E, F, Gis 6♯ 6 4 5 3 6 A, H, C 8 Takte.	Frei. Modul. nach 7 3♯ Dis. 7 Takte, Pause.	Frei. Modul. durch 9 9b 9 7 7 5♯ 3♯ 3♯ 3♯ E, A, A, D, H, E nach A-moll. 6 Takte.	Erinnerung an das 2te Thema A-moll. 4 Takte.	Schluß A-moll. 11 Takte.

Gehört nun der Zergliederer obiger Etude durchaus nicht zu denen, die gern in C dur anfangen, in G dur das zweite Thema bringen, nach einigem Aufenthalt in (höchstens) B dur D moll, dann aber A moll, das erste Thema in C dur wieder aufnehmen, das zweite in derselben Tonart anhängen und sofort schließen, so liebt er doch eine gewisse Ordnung in der Unordnung, und diese geht der obigen Etude etwas, andern (z. B. den Nummern 18, 20, 24) gänzlich ab. Manches hätte ich auch gegen die Schlüsse, an denen mir ziemlich durchgängig etwas wie zu wenig oder zu viel vorkömmt, sowie gegen die Aufeinanderfolge der 24 Sätze im Ganzen einzuwenden; doch ist namentlich das letzte so individuell, daß ich es lieber übergehe. — Wir kommen zum kürzesten und

letzten Teil, zum mechanischen. — Für junge Komponisten, die dazu Virtuosen sind, giebt es nichts Einladenderes, als Etuden zu schreiben, wo möglich die ungeheuersten. Eine neue Figur, ein schwerer Rhythmus lassen sich leicht erfinden und harmonisch fortführen; man lernt bei dem Komponieren, ohne daß man es weiß, man übe seine Sachen vorzugsweise, Recensenten dürfen nicht tadeln, daß man zu schwer geschrieben, — denn wozu helfen sonst Etuden? — Hiller hat einen Namen als Virtuos und soll ihn verdienen. Früher von Hummel gebildet, ging er dann nach Paris, wo es an Nebenbuhlern nicht fehlt. Im Umgang mit Fr. Chopin, der sein Instrument kennt wie kein andrer, mag dies und jenes angeregt worden sein: — kurz er setzte sich hin und schrieb. Es fragt sich, ob er im Anfang gewisse Zwecke im Auge gehabt, zu denen er seine Studien bestimmt, ob zur eigenen Übung, zu der seiner Schüler u. s. w. Wer weiß es? — aber der Klavier-spielende Leser und Lehrer kann verlangen, daß man ihm sage, ob er sie sich anschaffen solle, was er zu erwarten habe, wie schwer sie seien, für welche Klasse von Spielern sie vorzugsweise passen. Darauf läßt sich allein dieses antworten. Zwar stellt sich in jeder einzelnen Etude eine Übung heraus, hier und da eine neue Schwierigkeit, aber

es lag dem Komponisten offenbar mehr daran, Charakterstücke zu geben und poetischen Sinn zu beflügeln, als mechanische Klaviermäßigkeit auszubilden. Daher findet sich in der ganzen Sammlung kein Fingersatz angezeigt, selten ein Aufheben des Pedals, niemals, außer in den Überschriften, welche die Stimmung des Stückes im Ganzen andeuten, eine ängstliche Bezeichnung des Vortrags durch Worte, wie: animato u. s. w. Dies alles setzt Fertigkeiten voraus, die man nicht auf die Welt mitbringt. Wollte ich also die Klasse nennen, der man die Studien in die Hand geben dürfe, so würde ich jene geist- und phantasievollen Spieler darunter verstehen, welche die größere Herrschaft über ihr Instrument durch sie nicht erlangen wollen, sondern schon besitzen, überhaupt die musikalischen Menschen, an denen nichts mehr zu verderben ist. — Diese allgemeinen Bemerkungen beschließen wir mit einer kurzen Charakteristik der einzelnen Nummern.[1]) . . . . . .

Wir stehen am Ende. Hiller, wie er sein „Fine" unter Nr. 24 schreiben konnte, mag kaum froher gewesen sein, als der Leser, der losgelassen sein will. — Mit Aufmerksamkeit und Interesse habe ich die Studien vielmal selbst gespielt und durchgegangen. Wenn die Redaktion dieser Blätter ihrer Besprechung einen größeren Raum gestattete, als sie beinahe verantworten kann, so mag dies dem jungen deutschen Künstler für ein Zeichen gelten, wie wenig er in seiner Heimat vergessen ist. Findet er den Tadel zu streng gegen das Lob, so bedenke er auch, nach welchem Maß er selbst gemessen sein will, d. h. nach dem höchsten. Würde aber der Leser ein Endurteil verlangen, so könnte ich ihm zum Abschied nichts Besseres auf den Weg mitgeben, als die Worte im Wilhelm Meister, die mir immer in diese Recension hineingeklungen:

„Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Grenzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt; aber selbst schöne Vorzüge werden verdunkelt, aufgehoben

---

1) Hier unterdrückt.

und vernichtet, wenn jenes unerläßlich geforderte Ebenmaß abgeht. Dieses Unheil wird sich in der neuern Zeit noch öfter hervorthun, denn wer wird wohl den Forderungen einer durchaus gesteigerten Gegenwart und zwar in schnellster Bewegung genug thun können?"

Kompositionen von J. C. Keßler.[1])

Es ist unstatthaft, ein ganzes Leben nach einer einzelnen That messen zu wollen, da der Augenblick, der ein System umzustoßen droht, oft im Ganzen erklärt und entschuldigt liegen kann. Zerschneidet eine Beethovensche Symphonie, die ihr nicht kennt, und seht zu, ob ein schönster herausgerissener Gedanke an sich etwas wirkt.[2]) Mehr als in den Werken der bildenden Künste, wo der einzelne Torso einen Meister beweisen kann, ist in der Musik alles der Zusammenhang, das Ganze — im Kleinen wie im Großen, im einzelnen Kunstwerk wie in einem ganzen Künstlerleben. Man hört oft — so falsch und unmöglich es ist —, Mozart hätte den einzigen Don Juan zu schreiben brauchen, und er wäre der große Mozart. Allerdings bliebe er der Komponist des Don Juan, wäre aber noch lange kein Mozart. —

Mit einiger Scheu spreche ich mich daher über Werke aus, deren Vorläufer mir unbekannt sind. Ich möchte gern etwas wissen von der Schule des Komponisten, seinen Jugendansichten, Vorbildern, ja selbst von seinem Treiben, seinen Lebensverhältnissen, — mit einem Wort vom ganzen Menschen und Künstler, wie er sich bis dahin gegeben hat. Dies ist mir in Hinsicht des Komponisten, von dem die Rede ist, leider nicht vergönnt. Wer aber ohne solche Kenntnis an das Beurteilen des Einzelnen geht, wird leicht lieblos oder beschränkt reden. Gern nehme ich diesmal den letzten Vorwurf auf

---

1) 1800—1872.
2) Vgl. dagegen S. 39.

mich; von Lieblosigkeit hat der Komponist nichts zu fürchten, da er durch die vier Werke,[1]) die ich von ihm kenne, nur Achtung einflößen kann.

Ungern gestehe ich, daß die zwei früheren Werke den späteren vorzuziehen sind, nicht etwa ihres Gedankengehalts, oder einer vollendetern Form wegen, die er gar nicht geben wollte, sondern in wirklicher Erfindung, in ungekünstelterm Fluß der Empfindung. Es wäre bedenklich, sollten den Künstler gewisse Vorbilder verleiten, einen Weg zu verlassen, den er, wenn auch nicht eigen gebahnt, eigen fortgeführt hat. Ich weiß, wie man jungen Geistern gegenüber, im Erinnern, daß sie ihre Eigentümlichkeit bewahren möchten, Vorsicht gebrauchen muß, weil sie sonst auf mannigfache Weise versuchen, dem Vorbild auszuweichen, es ganz zu vermeiden, wodurch die natürliche Entfaltung der schöpferischen Kraft nur noch mehr aufgehalten würde; doch zeigt sich hier andrerseits ein so kräftiges Dichtergemüt, daß es die Kette, welche nun einmal Geister an Geister bindet, ohne äußere Hilfe von selbst abstreifen muß.

So sind denn die vorliegenden Sätze, wie Kraftäußerungen eines noch gefesselten Geistes, Ausbrüche des Stolzes zugleich wie des Zorns, dazu von einem Jüngling ausgesprochen, der ganz in Verehrung versunken scheint gegen seine Oberen: Beethoven und Franz Schubert. Wird er weicher, schwärmerischer, so merkt man, wie er sich gegen Übermannung sträubt. Rafft er sich nun empor, so geht es ihm wie starken Jünglingen, die sich für hart halten, wenn sie nur ernst waren. —

Ich sagte vorher, daß die zwei späteren Werke den früheren in Erfindung nachständen, — ich meine, die letzten enthalten mehr Entdecktes. Jenes, das Erfinden, ist das Enthüllen einer nie dagewesenen Schöpfung, dieses das Auffinden einer schon vorhandenen, — jenes Sache des Genies, das (wie die Natur) tausendfachen Samen ausstreut, jenes das Kennzeichen

1) Sie sind: eine Phantasie, Werk 23. — Impromptus, Werk 24. — Bagatellen, Werk 30. — 24 Präludien, Werk 31; sämtlich zweihändig für das Pianoforte. (Sch.)

des Talents, das (wie die einzelne Scholle Landes) den Samen aufnimmt und in Einzelgebilde verarbeitet. Wenn ich dann in den erstern die Empfindung ungekünstelter fand, so nannte ich sie deshalb noch nicht durchaus natürlich und entwickelt. Denn obwohl seine Gedanken welche sind, obschon er stets weiß, was er will, so sucht er ihnen doch hier und da durch einen sonderbaren Schlußfall, Rhythmus ꝛc. etwas Mystisches beizumischen, hinter dem der Laie vielleicht Tiefsinn, der Gebildete die Sucht erkennen wird, das Gewöhnliche, was in gewissen Fällen (als in Schlüssen ꝛc.) nicht zu vermeiden, durch irgend etwas zustutzen, heben zu wollen. Man muß sich sehr hüten, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausströmen soll, noch irgend Neues fühlen oder überlegen zu geben. Freilich liegt es in der Form, vielmehr Nichtform der angezeigten Werke, daß die Empfindung sich nicht in jenen allmählichen Schwingungen, die das längere Kunstwerk in uns beschreibt, ausdehnen kann, — und in der Sache, daß wir uns hüten müssen, bei so momentan Entstandenem für unser Urteil den Augenblick zu wählen, der der erforderlichen Stimmung ungünstig ist (eine entgegengesetzte könnte auch das richtige treffen), aber immer hängt es dort von der Hand des Meisters ab, die auch im kleinsten Abgeschlossenes, Befriedigendes schaffen kann, hier vom Gedanken, ob er im Augenblick einnimmt, sich als Beherrscher den unsrigen aufdrängt.

Das Resultat wäre, daß der werte Kunstgenosse seine Kräfte klar prüfen, die Bahn, die er zurückzulegen hat, deutlich erkennen lerne, endlich sich weniger in der kleinsten, obwohl witzigsten Kunstform, in der rhapsodischen, verflüchtige. Nach Steinen, die der Ätna zeitweise auswirft, kann man seine Gewalt nicht messen: wohl aber schauen die Menschen mit Staunen zur Höhe, wenn er in großen Flammensäulen zu den Wolken auflodert. Hierin liegt ein Vorwurf für ihn, daß er (in diesem Bild) Steine gab: für mich, daß ich sie aufhob und den größern Ausbruch nicht abwartete. Ich weiß, daß dies so voreilig ist, als wenn man nach einzelnen Umrissen

die glückliche Vollendung des ganzen Bildes vorausbestimmen wollte, — ich weiß aber auch, daß in einer durch Berühmtgewordene verflachten Zeit von denen gesprochen werden muß, die, wie er, ein kräftiges Streben zur Kunst heranbringen.

Raro.

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Sonaten für Pianoforte.

Sonate in C moll von Delphine Hill Handley.[1] — Gr. Sonate von C. Löwe.[2] W. 32. — Gr. Sonate von C. Löwe. W. 41. — Gr. Sonate von W. Taubert.[3] W. 20. — Gr. Sonate von L. Schunke.[4] W. 3.

1.

Tritt nur näher, zarte Künstlerin und fürchte dich nicht vor dem grimmigen Wort über dir![5] Der Himmel weiß, wie ich in keiner Hinsicht ein Menzel, sondern eher wie Alexander bin, wenn er nach Quintus Curtius sagt: „mit Frauen kämpfe ich nicht; nur wo Waffen sind, greife ich an.“ — Wie einen Lilienstengel will ich den kritischen Stab über deinem Haupte wiegen, oder glaubst du, ich kenne die Zeit nicht, wo man reden will und nicht kann vor Seligkeit, wo man alles an sich drücken möchte, ohne noch eines gefunden zu haben, und wo es die Musik ist, die uns das zeigt, was wir noch einmal verlieren werden? — da irrst du.

Wahrhaftig, ein ganzes achtzehntes Jahr liegt in der Sonate; hingebend, liebenswürdig, gedankenlos — ach! was sie nicht alles ist, — auch ein wenig gelehrt. Lauter Augenblick,

---

1) Geb. 1814, unter ihrem Mädchennamen Adolphine von Schauroth als Pianistin bekannt; ihr ist Mendelssohns G moll-Konzert gewidmet.

2) Der Komponist des „Archibald Douglas“ und anderer herrlicher Balladen (1796—1869).

3) Der Berliner Oberkapellmeister, geb. 1811.

4) 1810—1834.

5) „Kritik“ stand als Überschrift. (Sch.)

Gegenwart klingt heraus. Keine Furcht um das, was geschehen, keine Furcht vor dem, was kommen könnte. Und wäre gar nichts daran, man müßte die Corinna-Schwester[1]) loben, daß sie sich von der Miniatur-Malerei weg zu höheren Formen wendet und ein Bild in Lebensgröße geben will. Hätte ich doch dabei sein können, wie sie die Sonate niederschrieb! Alles hätte ich ihr nachgesehen, falsche Quinten, unharmonische Querstände, kurz alles; denn es ist Musik in ihrem Wesen, die weiblichste, die man sich denken kann; ja sie wird sich zur Romantikerin hinaufbilden, und so ständen mit Clara Wieck zwei Amazonen in den funkelnden Reihen.

Nur eines kann sie noch nicht zusammenbringen, die Komponistin mit der Virtuosin, an die ich bei ihrem früheren Namen denke. Sie wollte zeigen, daß sie auch Perlen habe, um sich zu schmücken. Das ist aber in der Dämmerungsstunde gar nicht nötig, wo man, um glücklich zu sein, nichts verlangt als Einsamkeit, und um glücklich zu machen, eine zweite Seele. Und so lege ich die Sonate mit mancherlei Gedanken aus der Hand. Eusebius.

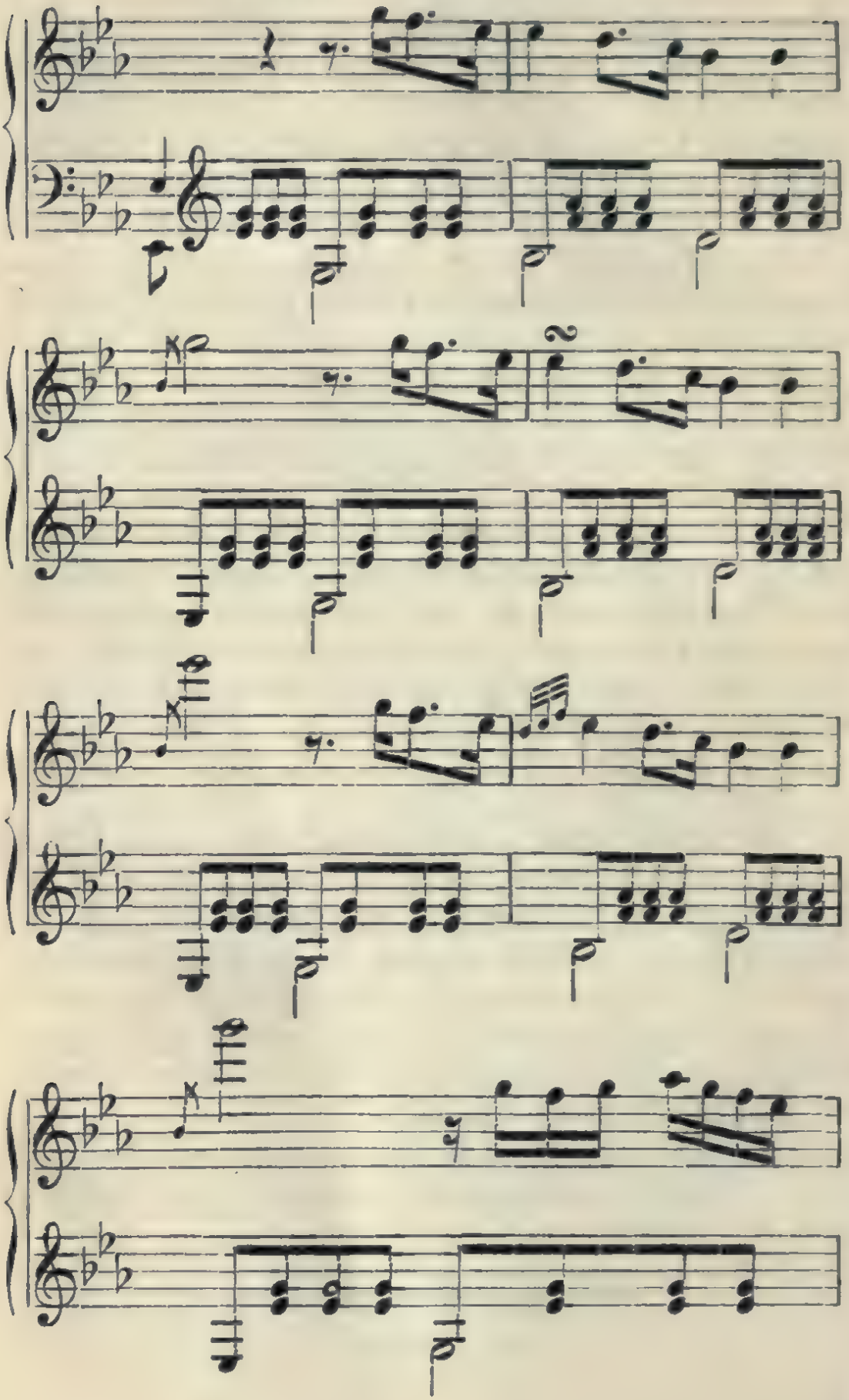
2.

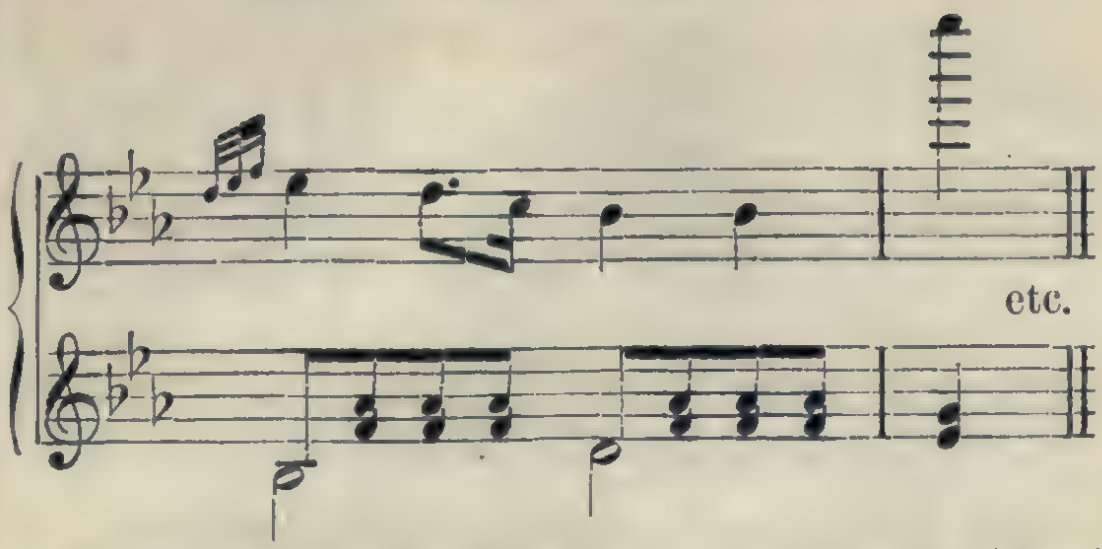
Jetzt an den Löwen! — Blitzen gleich gehen junge Kritische am liebsten nach hohen Stellen, wie nach Kirchtürmen und Eichenbäumen. — So himmelfest ich überzeugt bin, daß mein liebenswürdiger Eusebius manches in der Delphinsonate gefunden, was nicht darin steht, so sehr könnte ich mich jetzt im umgekehrten Fall befinden. Und dennoch ex ungue leonem. Deutlich sah ich's an einer Stelle gleich im Anfang, über die ich ganz passabel wütete: sie heißt:[2])

---

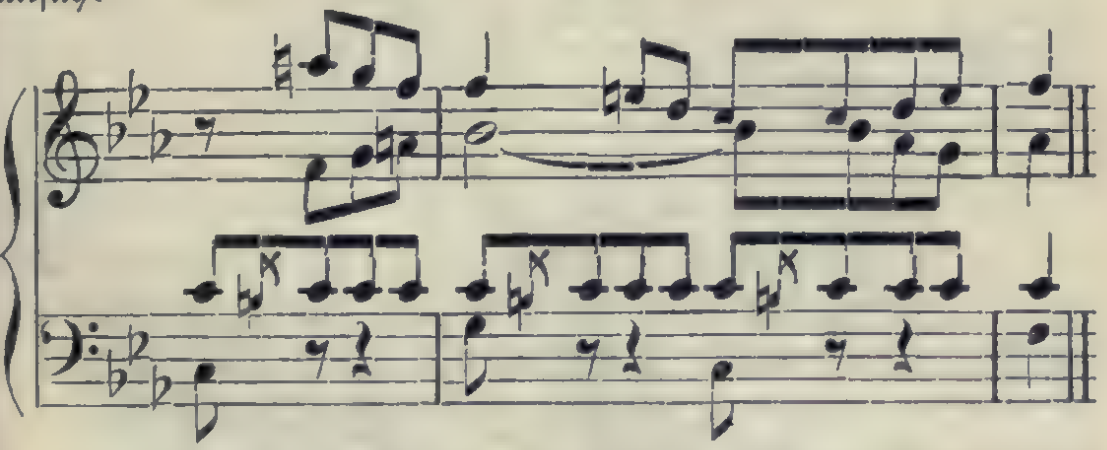
1) Delphine ist wie Corinne die Titelheldin eines Romans der Frau v. Staël.

2) Op. 41.

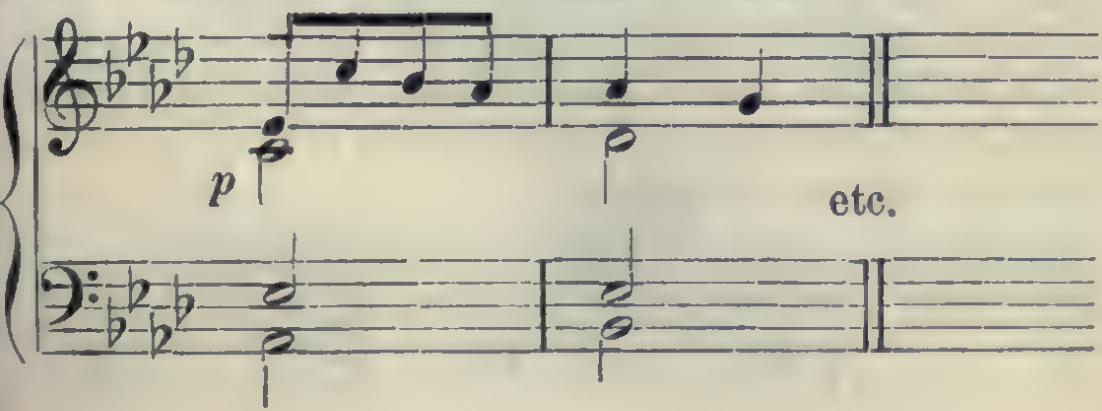




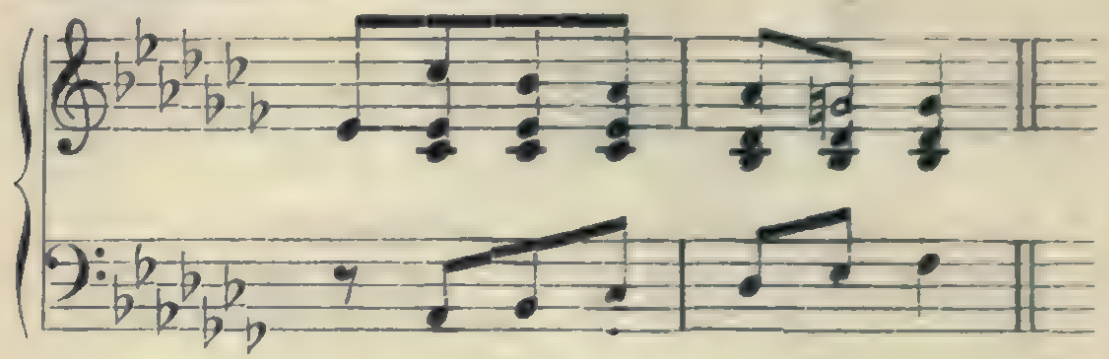
Himmel, dacht' ich während des Fortspielens, viermal einem Menschen zu sagen, daß man wenig sage, scheint mir doch zu viel, — und dann die philiströsen Verzierungen! — und dann die Klarheit im allgemeinen! — Etwas milder ward ich, als mich im Verlauf folgendes Thema als zweites ansah:



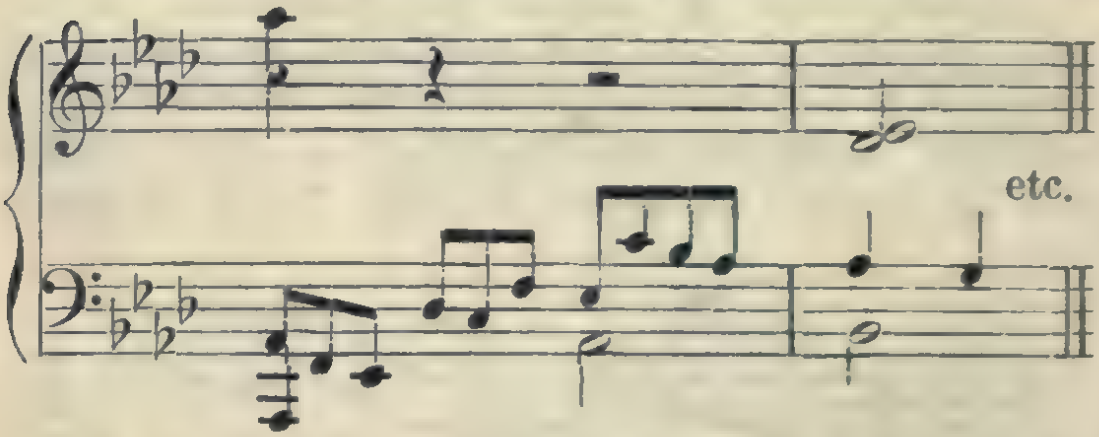
Zum Schluß gefiel es mir mit den neuen Bässen noch mehr. Ich wende um, Andantino, was steht da?



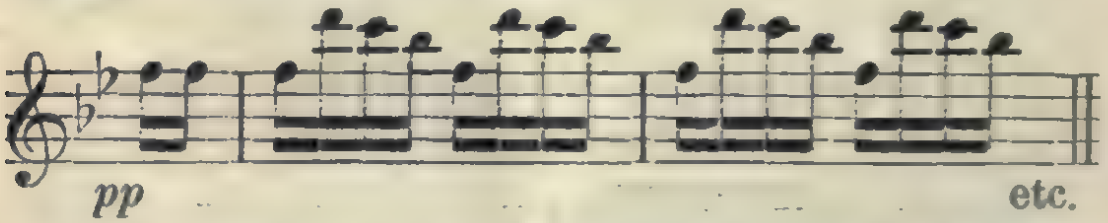
Ein Allegro agitato folgt; als wolle es mich nun gar ärgern, springt mir entgegen:



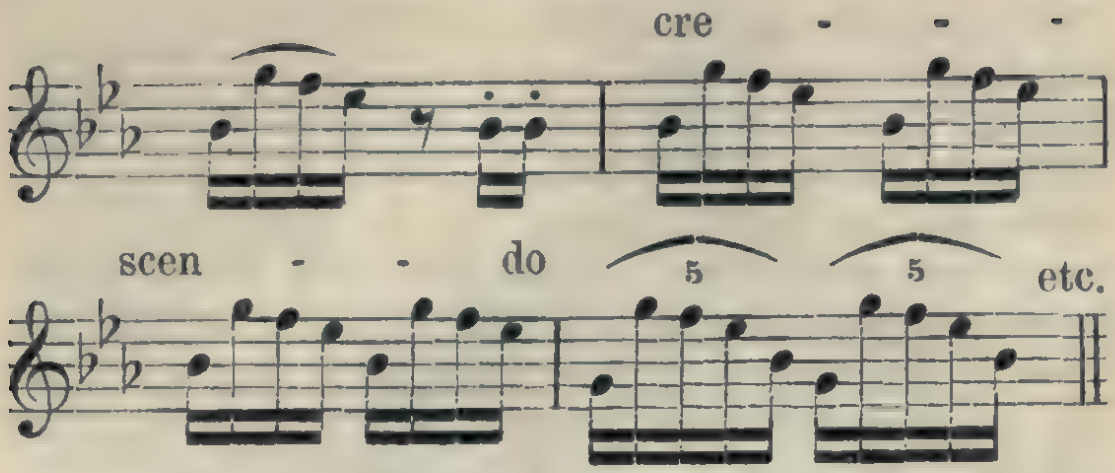
Am Schlusse des Adagio wurde ich ganz beschwichtigt durch:



Im Scherzo fing ich an, mich über meine Wut heimlich zu ärgern, und glaubte Ruhe zu haben vor der Figur. Das Finale beginnt, harmlos spiel' ich fort, da klingt pianissimo legatissimo das fürchterlich bekannte:



guckt in runden und eckigten Gestalten aller Orten hervor und nun vollends zum Schluß, um mich ganz außer mir zu bringen, tipst es und tapst es:



Zwei Stunden lang klang mir die Figur in den Ohren nach und dem Löwe gewiß das rechte, denn ich lobte ihn inwendig um manches an der Sonate und wandt' auf ihn eine Stelle, wenn auch nicht in ihrer ganzen Kraft an, die ein anderer Davidsbündler einmal schrieb und eine löbliche Redaktion aufschlagen wolle.[1])

Aber einmal gereizt und herausgefordert, suchte ich anderwärts Achillesferſen beizukommen; denn wir wissen an ersten Tonhelden kleine Stellen, wo Recensirpfeile eindringen können und irdisches Blut treffen.

Nach dem, was ich bis jetzt von Löwianis gespielt, ist mir's ziemlich klar, was ich will und zu sagen habe. Reich an innerm, tiefem Gesang, wodurch sich seine Balladen auszeichnen, wählt er sich ein Instrument, welches, um zu klingen und zu singen, mit andern Mitteln behandelt sein will und durch andere wirkt als die Menschenstimme. Löwe spielt getreu mit den Fingern nach, was er in sich hört. Nun kann wohl eine dürftige Klaviermelodie, gut gesungen, noch ziemlich klingen, aber eine reiche Melodie für die Stimme wird erst halben Effekt auf dem Klavier machen. Je älter ich werde,

1) „Wollt ihr wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet." (Sch.) (Siehe unten Duo zu 4 Händen für Pianoforte von W. Taubert.)

je mehr sehe ich, wie das Klavier, namentlich in drei Dingen, wesentlich und eigentümlich sich ausspricht, — durch Stimmenfülle und Harmoniewechsel (wie bei Beethoven, Franz Schubert), durch Pedalgebrauch (wie bei Field), oder durch Volubilität (wie bei Czerny, Herz). In der ersten Klasse trifft man die en gros-Spieler, in der andern die Phantastischen, in der dritten die Perlenden. Vielseitig gebildete Komponistenvirtuosen wie Hummel, Moscheles und zuletzt Chopin, wenden alle drei Mittel vereint an und werden daher von den Spielern am meisten geliebt; alle aber, denen keines von ihnen eigentümlich, die keines von ihnen besonders studiert, sind zurückgesetzt worden. Löwe nun benutzt sie auch zusammen: aber ich halte ihn für keinen feinen Spieler und der Geist macht's nicht allein. —

Ordentlich ernsthaft kann man bei dergleichen Untersuchungen sprechen, auch ohne an die elegische Sonate zu denken, die ich aus vielen Gründen liebe und der brillanten vorziehe, wie es der Komponist selbst thun wird. Drei Teile zu einem Ganzen abzuschließen, ist meines Glaubens die Absicht der Sonaten-, auch Konzert- und Symphonien-Schreiber. Die Alten thaten es mehr äußerlich in Gestalt, Tonart; die Jüngeren breiteten die einzelnen Teile noch in Unterabteilungen aus und erfanden einen neuen Mittelsatz, das Scherzo. Man blieb nicht dabei, eine Idee nur in einem Satz zu verarbeiten, man versteckte sie in andern Gestaltungen und Brechungen auch in die folgenden. Kurz, man wollte historisches (lache nicht, Eusebius!) und, als sich die ganze Zeit poetischer entwickelte, dramatisches Interesse hineinbringen. Neuerdings knüpfte man die Sätze noch mehr zusammen und schloß sie durch augenblickliches Übergehen in die neuen aneinander.

Wenn in der brillanten Sonate der Faden mehr sicht- und fühlbar war, so spinnt er sich in der elegischen[1]) mehr geistig fort. F moll-Charakter bleibt es von Anfang bis Ende,

1) Op. 32.

er klingt selbst durch alle Ausweichungen hindurch. Die Flüchtigkeit, mit der Löwe komponiert, liegt in seiner Eigentümlichkeit nie bei dem Einzelnen stehen zu bleiben, das Ganze in einem Augenbick zu erfinden und in einem Strich zu vollenden. Nur dadurch entschuldigt sich das manche Unbedeutende, das man mit in den Kauf nehmen muß, wie bei dem Landschaftsmaler die Gräser und die Wolken, obschon man sie in Natur besser haben könnte.

Noch eines spür' ich bei den Löweschen Kompositionen heraus, daß man nämlich, wenn er fertig ist, gern noch etwas wissen möchte. Leider ist es mir selbst oft und einfältig vorgekommen, wenn mich jemand gefragt, was ich mir bei meinen eigenen extravaganten Ergießungen gedacht hätte, darum will ich keine Antwort; — aber ich behaupte dennoch, daß bei Löwe oft etwas dahinter steckt.

In der Einleitung stören mich gleich die Harmonien

6♭	5♭	7♭
4		3♮
C,	Des,	H

die im ganzen Satz wiederkehren. Man sehe nach! Sonst ist er aber kräftig-zart, fast zu leidenschaftlich, um elegisch zu heißen. Das Andante nenn' ich ein Lied, kurz und gut. Das Presto übergeh' ich, weil es mir durchaus mißfällt. Aus dem Finale sieht mich eine verschleierte Nonne wie durch ein Gitterfenster an: mittelalterlich ist es gewiß.

Lachen muß ich, wenn Löwe manchmal Fingersatz und oft recht sonderbaren anzeigt. Es wird ihm einerlei sein, mit welchen Fingern er gespielt wird, oder ob auf der G-Saite. Wie? — Ich sollte meinen. Florestan.

3.

(Sonate von Taubert.)

„Den ersten Satz dieser Sonate halt' ich für den ersten, den zweiten für den zweiten, den dritten für den letzten — in absteigender Schönheitslinie." So etwa würdest du, mein

Liebling Floreſtan, deine Rede anfangen. Ihr dürft mir aber nicht darüber, Jünglinge, die ihr gleich eure Eſelskinnbacken anlegt! Denn wie Floreſtan eine merkwürdige Feinheit beſitzt, die Mängel eines Werkes im Nu auszuſpüren, ſo findet dagegen Euſebius mit ſeiner weichen Hand ſchnell die Schönheiten auf, mit denen er gar oft auch die Irrtümer zu überdecken weiß. Beide haltet ihr euch jedoch, wie Jünglinge pflegen, am liebſten und längſten bei Dichtungen auf, in denen das phantaſtiſche Element vorwaltet. Zu den letzteren gehört unſere Kompoſition nicht.

Schon im vorigen Frühlinge hatten wir uns gemeinſchaftlich über ein kleineres Klavierſtück desſelben Komponiſten beraten. Wir haben nicht nötig, von unſerem damaligen Urteil etwas zurückzunehmen. Hier wie dort finden ſich, wenn auch keine neue extraordinäre Lebenszuſtände, doch allgemeine, treffliche Wahrheiten in edler Form von einem gebildeten Manne vorgetragen. Er hütet ſich wohl, etwas zu ſagen und zu verſprechen, was er nicht verantworten und halten, oder etwas zu unternehmen, was ihn in Schulden ſtürzen könnte, ſo genau kennt er ſein Vermögen und ſo weiſe verſteht er damit umzugehen. In dieſem Bezuge könnten manche von ihm lernen.

Iſt nun allerdings der Anblick einer ausſchweifenden Natur (bis ſie der Jüngling allmählich in ruhige Kunſtkreiſe faſſen lernt) erregender, großartiger und dem maleriſch überſtürzenden Waſſerfalle zu vergleichen, ſo laſſen wir uns doch auch gern vom willigen, gefahrloſen Fluſſe tragen, deſſen Boden wir fühlen mit Goldkörnern und Perlen auf dem Grunde. Es wäre ungerecht, wollten wir es in Hinſicht auf unſere Sonate bei dieſem Bilde bewenden laſſen. Namentlich ſtrömt der erſte Satz vom Anfang bis Ende ſo lebhaft fort, daß ſich der letzte, trotz der äußeren, größeren Schnelligkeit, faſt matt ausnimmt: denn während dort die Bewegung aus der Tiefe nach der Höhe ſtrebt, ſo ſcheint hier nur noch die Oberfläche erregt. Indes kann es ſein, daß einer, der das Finale der Phantaſieſonate in Cis moll von Beethoven nicht kennt, anders

urteilen möchte: weshalb ich den einfachen Ausspruch thue, worauf denn zuletzt alle musikalische Kritik hinausläuft, daß mir der letzte Satz nicht gefallen hat.

Dagegen dünkt mir der erste Teil so schön angelegt, fortgeführt und ausgebaut, daß er verdient, ihn schärfer ins Auge zu fassen. Und hier mag Eusebius sprechen, dessen Gedanken hierüber mir nicht mißfallen:

Halblaut fängt die Sonate an. Es ist, als wenn erst alles vorbereitet, zurecht gelegt würde. Der Gesang wird stärker. Wie im Orchester fällt das Tutti ein. Eine rasche Figur spinnt sich an. Wir haben bis dahin noch nichts Außerordentliches gehört; aber man wird fortgezogen, ohne sich gerade viel zu denken. Jetzt aber treten fragende Bässe auf in der harten Tonart: eine Stimme antwortet gar schön und schüchtern: „sehet mich nicht so hart an, thue ja niemand etwas zu Leide" und schmiegt sich an den ersten leisen Gesang an. Die vorigen raschen Figuren springen neugierig hinzu. Die Scene wird lebhafter; ein kleiner, zarter, lustiger Gedanke kann kaum aufkommen. Auf- und Niederwallen: Vor- und Zurückdrängen; eine starke Hand greift ein und schließt ab. Zwei neue, aber blasse Gestalten treten hervor, eine männliche und eine weibliche, und erzählen, was sie erfahren an Schmerz und Lust. Teilnehmend kommen andre hinzu: „„rafft euch nur auf, Thrän' aus dem Auge, Blitz in dem Auge"" — „aber den Schmerz um die, die nicht mehr sind, vergebt uns" — nun ebnet sich alles, das Fremdartige vereinigt sich, das Bekannte geht mit dem Unbekannten; eine alte Stimme wohlgemut meint gar: aber wer wird gleich über alles so außer sich sein! „Hört mich weiter," spricht die erste Stimme. — —

So weit Eusebius, wenn er auch offenbar manches hineinfühlt. Im zweiten Satz, von dem ich noch gar nichts gesagt, erscheint die frühere Hauptgestalt in ganz neuer Weise. Als wäre alles vergessen von der alten Wehmut, tritt sie freundlich und sicher auf: vom Weinen sieht man kaum noch etwas und würde man sie darum fragen, so würde sie es

leugnen. Der ganze Schauplatz ist verändert; es scheint alles praktischer, lebensthätiger; in einigen Physiognomien liegen so zarte originelle Züge, daß ich euch gar nicht darauf aufmerksam zu machen brauche. Der letzte Satz scheint mir etwas ungelenk an das Scherzo geknüpft, wie ich ihn denn überhaupt dem Komponisten nicht verzeihen kann, der eine glücklichere Stunde hätte abwarten müssen. — Raro.

4.

(Sonate von Ludwig Schunke.)

Erinnerst du dich, Florestan, eines Augustabends im merkwürdigen Jahre 1834? Wir gingen Arm in Arm, Schunke, du und ich. Ein Gewitter stand über uns mit allen Schönheiten und Schrecknissen. Ich sehe noch die Blitze an seiner Gestalt und sein aufblickendes Auge, als er kaum hörbar sagte: „einen Blitz für uns!" Und jetzt hat sich der Himmel geöffnet ohne Blitze und eine Götterhand hob ihn hinüber, so leise, daß er es kaum gewahrte. — Ruft nun einmal — aber der Augenblick sei noch fern! — der Geisterfürst Mozart in jener Welt, die sich der schönste Menschenglaube gegründet, alle Jünger zusammen, welche den deutschen Namen „Ludwig" in dieser getragen, sieh! welch edle Seelen werden zu ihm heranschweben und wie wird er sie freudig anschauen, Ludwig Beethoven, Cherubini, Spohr, Berger, Schunke! — dem ersten von diesen folgte[1]) der jüngste am Sonntagmorgen des letztvergangenen siebenten Decembers, wenige Tage vor seinem vierundzwanzigsten Jahre.

Den Winter vorher trat in K.'s Keller ein junger Mensch zu uns heran. Alle Augen waren auf ihn gerichtet. Einige wollten eine Johannesgestalt an ihm finden; andere meinten, grübe man in Pompeji einen ähnlichen Statuenkopf aus, man würde ihn für den eines römischen Imperators erklären. Florestan sagte mir ins Ohr: „da geht ja der leibhaftige

1) Seitdem sind auch Cherubini und Ludwig Berger verschieden. (Sch.)

Schiller nach Thorwaldsen herum, nur ist am lebendigen vieles noch schillerscher." Alle jedoch stimmten darin überein, daß das ein Künstler sein müsse, so sicher war sein Stand von der Natur schon in der äußerlichen Gestalt gezeichnet — nun, ihr habt ihn alle gekannt, die schwärmerischen Augen, die Adlernase, den feinironischen Mund, das reiche, herabfallende Lockenhaar und darunter einen leichten, schmächtigen Torso, der mehr getragen schien, als zu tragen. — Bevor er an jenem Tage des ersten Sehens uns leise seinen Namen „Ludwig Schunke aus Stuttgart" genannt hatte, hörte ich innen eine Stimme: „das ist der, den wir suchen" und in seinem Auge stand etwas Ähnliches. Florestan war damals melancholisch und bekümmerte sich weniger um den Fremdling. Ein Vorfall, von dem ihr vielleicht noch nicht gehört, brachte sie einander näher.

Wenige Wochen nach Schunkens Ankunft reiste ein Berliner Komponist[1]) durch, der mit jenem zusammen in eine Gesellschaft eingeladen wurde. Ludwig hielt etwas auf den berühmten Virtuosennamen seiner Familie, namentlich auf die Hornisten. Gott weiß, das Gespräch kam während des Diners auf die Hörner. Der Berliner warf kurz hin: „wahrhaftig, man sollte ihnen nichts zu blasen geben, als C, G, E" und: ob denn das erste Hornthema in der C moll-Symphonie, welches doch sehr leicht, nicht greulich genug allenthalben ausfiele? — Ludwig muckste nicht; aber eine Stunde darauf stürzte er hastig auf unsre Stube und sagte: so und so ständen die Sachen, er habe dem Berliner einen Brief geschrieben, sein Familienname wäre angetastet, er hätte ihn gefordert, auf Degen oder Pistolen gleichviel, und Florestan solle ihm sekundieren. Heraus platzten wir mit lautem Lachen und Florestan meinte, der alte berühmte Lautenist Rohhaar habe einmal gesagt: ein Musikus, der Courage habe, sei ein —, „wahrlich, bester Louis Schunke, Sie beschämen den Lauteniſten."

1) Es war Otto Nicolai. (Sch.)

Der nahm aber den Spaß fast krumm und die Sache überhaupt ernsthaft und sah sich auf der Straße stark nach Gewehrläden um. Endlich nach 24 Stunden kam eine auf Packpapier geschriebene Antwort vom Berliner: er (Sch.) müßte nicht recht bei Verstand sein — mit Vergnügen wolle er (der Berliner) sich mit ihm schießen, aber im Augenblick, wo Sch. die Antwort läse, hätte ihn (den Berliner) der Postillon schon längst zum Thor hinausgeblasen auf der Eilpost direkt nach Neapel u. s. w. — Wie er noch so liebenswürdig mit dem Brief in der Hand vor mir steht, zürnend wie ein Musengott und aufgeregt, daß man die Adern auf der weißen Hand zählen konnte, — und dabei lächelte er so schalkisch, daß man ihm um den Hals hätte fallen mögen; dem Florestan gefiel aber die Geschichte gar gut und sie erzählten sich wie ein paar Kinder von ihren Leibgerichten an bis zum Beethoven hinauf. Der folgende Abend zog das Band zwischen beiden fest und auf ewig.

Wir hatten bis dahin noch nichts von ihm gehört als brillante Variationen, die er in Wien komponiert, wo er überhaupt, wie er später selbst äußerte, nur als Virtuos Fortschritte, freilich ungeheure, gemacht hatte. Daß wir einen Meister im Klavierspiel hörten, merkten wir nach den ersten Accorden; Florestan blieb aber kalt, ließ sogar auf dem Heimweg gegen mich seine alte Wut gegen die Virtuosen aus: einen Virtuos, der nicht acht Finger verlieren könne, um mit den zwei übrigen zur Not seine Kompositionen aufzuschreiben, halt' er keinen Schuß Pulver wert, und ob sie nicht daran schuld wären, daß die göttlichsten Komponisten verhungern müßten u. s. w. — Der feine Schunke merkte wohl, daß und wo er gefehlt hatte. Jener Abend kam; es waren mehrere Davidsbündler bei uns versammelt, auch der Meister mit; man dachte gar nicht an Musik, der Flügel hatte sich wie von selbst aufgemacht, Ludwig saß von ungefähr daran, als hätte ihn eine Wolke hingehoben, unversehens wurden wir vom Strome einer uns unbekannten Komposition fortgezogen, —

ich sehe noch alles vor mir, das verlöschende Licht, die stillen Wände, als ob sie lauschten, die ringsum gruppierten Freunde die kaum atmen mochten, das bleiche Gesicht Florestans, den sinnenden Meister und inmitten dieser Ludwig, der uns wie ein Zauberer im Kreis festgebannt hielt. Und als er geendet hatte, sagte Florestan: „Ihr seid ein Meister eurer Kunst und die Sonate heiß' ich euer bestes Werk, zumal wenn ihr sie spielt. Wahrlich, die Davidsbündler würden stolz sein, solchen Künstler zu ihrem Orden zu zählen."

Ludwig ward unser. Wollt ihr, daß ich euch noch erzählen soll von den glücklichen Tagen, die dieser Stunde folgten? Erlaßt mir die Erinnerungen! Wie Rosenkränze wollen wir sie ins geheimste Fach verschließen; denn der hohen Festtage, an denen man sie zur Schau tragen dürfte, giebt es wenige. —

Als sich solchergestalt die Davidsbündler mitgeteilt, lagerten sie sich um einander und erzählten noch allerhand Trübes und Freudiges. Da klangen aus Florestans Stube weiche Töne herüber, die Freunde wurden still und stiller, da sie die Sonate erkannten. Und wie Florestan aufgehört, sagte der Meister: und nun kein Wort mehr! — wir sind ihm heute näher gewesen, als je. Seitdem er von uns geschieden, steht eine eigne Röte am Himmel. Ich weiß nicht, von wannen sie kömmt. In jedem Falle, Jünglinge, schafft fürs Licht!

So schieden sie gegen Mitternacht. — R. S.

„Die Weihe der Töne", Symphonie von Spohr.[1])

Erste Aufführung in Leipzig, im Februar 1835.

Man müßte zum drittenmal nachdichten, wenn man für die, welche diese Symphonie nicht gehört, ein Bild entwerfen wollte; denn der Dichter verdankt die Worte seiner Begeisterung

1) Louis Spohr, der große Geiger (1784—1859). Über seinen Lebensgang giebt Nohls Biographie (Univ.-Bibl. Bd. 1780) Auskunft. Von seinen neun Symphonien ist „Die Weihe der Töne" die vierte.

für die Tonkunst, die Spohr wiederum mit Musik übersetzt hat. Ließe sich ein Zuhörer finden, der, von dem Gedicht und von den Überschriften zu den einzelnen Sätzen der Symphonie nicht unterrichtet, uns Rechenschaft von den Bildern, welche sie in ihm erweckt, geben könnte, so wäre das eine Probe, ob der Tondichter seine Aufgabe glücklich gelöst habe. Leider wußte auch ich schon vorher von der Absicht der Symphonie und sah mich wider Willen gezwungen, den Gestalten der Musik, die sich mir nur zu deutlich aufdrangen, das noch materiellere Gewand der Pfeiferschen Dichtung umzuwerfen.[1])

Dies alles beiseite gesetzt, berühre ich für heute etwas andres. Wenn ich aber das Unterlegen einer Musik gerade zu diesem Texte und somit freilich den innersten Kern der Idee angreife, so versteht es sich von selbst, daß damit ein übrigens musikalisches Meisterwerk nicht verdächtigt werden kann.

Beethoven hat gar wohl die Gefahr gekannt, die er bei der Pastoral-Symphonie lief. In den paar Worten, „mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei", die er ihr voransetzte, liegt eine ganze Ästhetik für Komponisten, und es ist sehr lächerlich, wenn ihn Maler auf Porträts an einem Bach sitzen, den Kopf in die Hand drücken und das Plätschern belauschen lassen. Bei unserer Symphonie, deucht mir, war die ästhetische Gefahr noch größer.

Hat sich jemals einer von den andern abgesondert, ist sich irgend jemand treu geblieben vom ersten Ton an, so ist es Spohr mit seiner schönen ewigen Klage. Wie er nun aber alles wie durch Thränen sieht, so laufen auch seine Gestalten zu formenlosen Äthergebilden auseinander, für die es kaum einen Namen giebt; es ist ein immerwährendes Tönen, freilich von der Hand und dem Geist eines Künstlers zusammengefügt und gehalten — nun wir wissen es alle. — Da wirft er späterhin seine ganze Kraft auf die Oper. Und wie einem

1) Diese Dichtung wollte Spohr während der Aufführung der Symphonie vorgetragen oder doch in den Händen der Zuhörer wissen.

überwiegend lyrischen Dichter, sich zu größerer Kraft des Gestaltens zu erheben, nichts Besseres anzuraten ist, als dramatische Meister zu studieren und Selbstversuche zu machen, so ließ sich vermuten, daß ihn die Oper, in welcher er Begebenheiten folgen, Handlung und Charaktere durchführen mußte, aus seiner schwärmerischen Eintönigkeit herausreißen würde. Jessonda ist ihm aus dem Herzen gewachsen. Trotzdem blieb er in seinen Instrumentalsachen ziemlich der nämliche: die dritte Symphonie unterscheidet sich nur äußerlich von der ersten. Er fühlte, daß er einen neuen Schritt wagen mußte. Vielleicht durch die 9te Beethovensche Symphonie, deren erster Satz vielleicht denselben poetischen Grundgedanken enthält, als der erste der Spohrschen, aufmerksam gemacht, flüchtete er sich zur Poesie. Aber wie sonderbar wählte er, aber auch wie seiner Natur, seinem Wesen getreu! Er griff nicht nach Shakspeare, Goethe oder Schiller, sondern nach einem fast Formenloseren, als die Musik selbst ist (wenn dies nicht zu kühn gesagt ist), nach einem Lob auf die Tonkunst, nach einem Gedicht, das ihre Wirkungen schildert, beschrieb also in Tönen die Töne, die der Dichter beschrieb, lobte die Musik mit Musik. Als Beethoven seinen Gedanken zur Pastoral-Symphonie faßte und ausführte, so war es nicht der einzelne kurze Tag des Frühlings, der ihn zu einem Freudenruf begeisterte, sondern das dunkle zusammenlaufende Gemisch von hohen Liedern über uns (wie Heine, glaube ich, irgendwo sagt), die ganze unendlichstimmige Schöpfung regte sich um ihn. Der Dichter der „Weihe der Töne" fing diese nun in einem schon ziemlich matten Spiegel auf und Spohr warf das Abgespiegelte noch einmal zurück.

Welchen Rang aber die Symphonie als musikalisches Kunstwerk an sich unter den neuesten Erzeugnissen behauptet, darüber steht nicht mir, der ich mit Verehrung zu ihrem Schöpfer aufblicke, ein Urteil zu, sondern dem berühmten Veteranen, der seine Ansicht in diesen Blättern niederzulegen versprochen.[1])

1) Es war Herr Ritter Ignaz v. Seyfried in Wien. (Sch.)

Die dritte Symphonie von C. G. Müller.[1])

(Gespielt im 13ten Leipziger Gewandhaus-Konzert.)

Wär' ich ein Verleger, so müßte schon heute die geschriebene Partitur vor mir aufgeschlagen liegen und in einigen Wochen die gedruckte. Ohne diese kann man wohl etwas darüber sagen, aber nichts urteilen, denn ein so deutsches Werk läßt sich nicht gleich von allen Seiten besehen, und was z. B. am Straßburger Münster von weitem als Zierat, Ausfüllung erscheint, stellt sich in der Nähe als in inniger Beziehung zum Ganzen stehend heraus. Doch hat es auch sein Gutes, überläßt man der Phantasie den ersten Eindruck eines Werkes, etwa wie im Mondschein die Massen zaubrischer wirken, als im Sonnenlicht, das bis in die Arabesken dringt.

Es ist eine bekannte Erfahrung, daß die meisten jungen Komponisten ihre Sache gleich zu gut machen wollen, daß sie z. B. zu viel Material anlegen, was sich dann unter weniger geschickten Händen unbequem aufhäuft und in der späteren Verbindung der Stoffe zu unkenntlichen Klumpen zusammenballt. Man will etwas Ähnliches in den beiden frühern Symphonien Müllers bemerkt haben; in dieser dritten trennt sich jedoch alles bei weitem leichter und glücklicher und es steht zu erwarten, daß, wie sich schon jetzt seine Symphonie in der Zeichnung, die nächste sich auch im Kolorit der Meisterschaft nähern wird. Das Fürnehmste bleibt natürlich immer der Geist mit seinem königlichen Gefolge; hier erhebt er sich (namentlich im letzten Satz) oft stolz, ja so kühn, daß es uns an einem, der früher sich fast zu schüchtern am liebsten da aufhielt, wo er festen Boden sah, jetzt doppelt auffällt und Freude macht. Das Einzelne, was an Beethovensche Art erinnert, reizt manchmal sogar zu Betrachtungen, die in gewissem Sinne zum Vorteil des jüngeren Komponisten ausfallen, da das gelungene Selbsteigne von dem, wo er es dem fremden

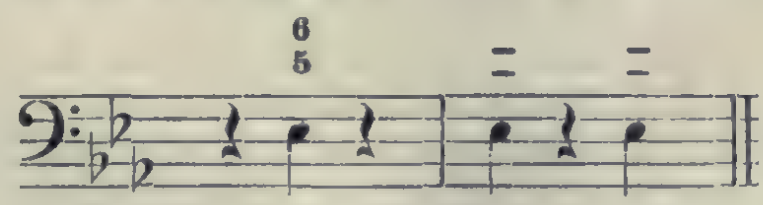
1) 1800—1863.

Vorbilde nachthun wollte, sich ganz glücklich unterscheidet; dahin rechne ich z. B. den äußerst zarten Rückblick vor dem Schluß der ganzen Symphonie, der wie von Wohlgefühl über den eigenen Gedanken belebt, nun auch völlig frei ausbraust. Bei einer Durchsicht der Partitur würde sich anderes Interessante und einzelnes Schöne besser nachweisen lassen, als jetzt beim bloßen Nachtönen des Ganzen.

So erinnere ich mich nicht mehr genau des ersten Themas im ersten Allegro-Satz, ich weiß nur, daß ich zweifelte, ob ich es für Ernst oder Scherz nehmen sollte; es ist wohl beides; aber das zweite Thema spricht sich bei einem sehr lieblichen und eindringlichen Rhythmus viel wahrer und bestimmter aus.

In dem langsameren Mittelsatz fiel besonders das Stringendo auf, wo sich rasch ein zukunftsvolles Leben entwickelt. Eben daß man am Schluß das Vorgefühl erhält, es werde noch etwas kommen, ist ein dramatischer Vorzug vor den Sätzen anderer, namentlich der Symphonien aus der alten Schule, wo die vier Teile, innerlich wie äußerlich abgeschlossen, einzeln nebeneinander stehen und ausruhen. Die Leipziger lieben es, nach Adagios zu klatschen, und sie thaten diesmal auch recht daran.

Den Rhythmus des Scherzos erkennt man bei dem ersten Hören nicht deutlich; doch würde ein einziger Blick in die Noten zum Verständnis hinreichen. Das Alternativ kann ein Liebling des Symphonien-Publikums werden; das gewichtige Drücken auf dem schlechten Taktteil erinnert an die Schläge in der heroischen Symphonie



ist aber in der Wirkung gänzlich verschieden, daß einem die äußere Ähnlichkeit nur nebenbei einfällt. Irr' ich nicht, so

bricht dieser Satz, wie ziemlich alle, etwas kurz ab. Man muß sich sehr hüten — schrieb ich bei einer früheren Gelegenheit —, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausströmen soll, noch irgend Neues fühlen oder überlegen zu geben. Man hat solche spitze Enden oft originell genannt; es ist aber nichts leichter, als einen originellen Schluß zu machen (wie überhaupt jeden), treibt man es auch gerade nicht so weit wie Chopin, der neulich sogar mit einem Quartsextaccord aufgehört hat. Ich sage das im allgemeinen und nicht in Bezug auf unsere Symphonie.

Der letzte Satz ist der leidenschaftlichste, fast durchaus wie von zischenden Violinenfiguren eingestrickt. Manches vielleicht nicht mehr schön, aber sehr interessant gearbeitet und gedacht. Den Schluß des Ganzen erwähnte ich schon.

Nach der besten Überzeugung ist denn das Werk als ein neues, deutsches Talent hochehrendes vor den meisten dieser Art zu nennen. Dem Komponisten selbst, der trotz aller Einflüsterung der Masse, ihr zu huldigen, sich so rein in seinem Streben erhält, möchten diese ohne allen Anspruch auf Untrüglichkeit der Ansicht geschriebenen Bemerkungen in etwas beweisen, mit welcher Erwartung und Freude viele seinen künftigen Leistungen entgegensehen.

Ich sagte im Anfang ganz mit Absicht, daß ich, wär' ich ein Verleger, die Partitur nach einigen Wochen drucken ließe. Ich würde nämlich, verständ' ich etwas von der Sache, den bescheidenen Komponisten um einzelne kleine Änderungen bitten. Etwas vollbracht zu haben. ist wohl ein selig Gefühl, aber von einem Anfange, auf dem die Hand des Genius ruht, hängt auch viel ab. So wünschte ich gleich in der Einleitung, die nur da zu sein scheint, weil es so hergebracht ist, manches anders. Was soll überhaupt das ceremonielle, pathetische Ding? Wie thut es wohl, wenn uns Mozart (in der G moll-Symphonie) und Beethoven (in den meisten seiner späteren) gleich in vollen Zügen vom reichen, sprudelnden Leben kosten lassen. Ja! ich halte — selbst an einigen Haydnschen

Symphonien — jenes plötzliche Überstürzen vom Adagio ins Allegro für einen größeren ästhetischen Verstoß, als hundert chromatisch-gehende Quinten. — Dann würde ich einzelne vierstimmige Sätze für Blasinstrumente irgend schattieren; denn es klingt solches immer, als wollten sie sagen: „horcht, wir blasen jetzt vierstimmig", einer gewissen Verlegenheit des Publikums nicht zu gedenken, welches sehr auf die pausierenden Violinisten aufpaßt. Endlich würde ich vielleicht im letzten Satz bei der Steigerung des Forte und Fortissimo in die *fff* einige Instrumente weglassen, um sie bei den *fff* bei der Hand zu haben, wie etwa im letzten Satz der A dur-Symphonie, wo sich, als man glaubt, das Lärmen der Gesellschaft[1]) könne nicht toller werden, auf einmal ganz neue Stimmen und Kräfte hören lassen, welche das Toben auf die vielleicht höchste (intensive) musikalische Höhe treiben. — Dann aber (wär' ich Verleger) müßte die Partitur hinaus in die Welt.

Geschrieben am Morgen nach der Aufführung.

Florestan.

Symphonie von H. Berlioz.[2])

Der vielfache Stoff, den diese Symphonie zum Nachdenken bietet, könnte sich in der Folge leicht zu sehr verwickeln, daher ich es vorziehe, sie in einzelnen Teilen, so oft auch einer von dem andern zur Erklärung borgen muß, durchzugehen, nämlich nach den vier Gesichtspunkten, unter denen man ein Musikwerk betrachten kann, d. i. je nach der Form (des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phrase), je nach

---

1) Ich fürchte gesteinigt zu werden von den Beethovenern, wenn ich sagen wollte, was ich dem Schlußsatz der A dur-Symphonie für einen Text unterlege. (Sch.)

2) Episode de la vie d'un artiste. Oe. 4. (Sch.) Auch in Berlioz (1803—1869) wollte Schumann einen „Bündler" erkennen, und er trug durch die berühmt gewordene Besprechung der Symphonie fantastique viel zum Bekanntwerden des Komponisten in Deutschland bei. In der „N. Zeitschr." ging dem oben abgedruckten Aufsatze noch eine poetische Analyse des Werkes voran.

der musikalischen Komposition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil), nach der besondern Idee, die der Künstler darstellen wollte, und nach dem Geiste, der über Form, Stoff und Idee waltet.

Die Form ist das Gefäß des Geistes. Größere Räume fordern, sie zu füllen, größern Geist. Mit dem Namen „Symphonie" bezeichnet man bis jetzt in der Instrumentalmusik die größten Verhältnisse.

Wir sind gewohnt, nach dem Namen, den eine Sache trägt, auf diese selbst zu schließen; wir machen andre Ansprüche an eine „Phantasie", andre an eine „Sonate".

Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren.

Nach der neunten Symphonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Instrumentalwerke, schien Maß und Ziel erschöpft.

Es sind hier anzuführen: Ferdinand Ries, dessen entschiedene Eigentümlichkeit nur eine Beethovensche verdunkeln konnte. Franz Schubert, der phantasiereiche Maler, dessen Pinsel gleich tief vom Mondesstrahle, wie von der Sonnenflamme getränkt war und der uns nach den Beethovenschen neun Musen vielleicht eine zehnte geboren hätte.[1]) Spohr, dessen zarte Rede in dem großen Gewölbe der Symphonie, wo er sprechen sollte, nicht stark genug widerhallte. Kalliwoda, der heitere, harmonische Mensch, dessen späteren Symphonien bei tieferem Grunde der Arbeit die Höhe der Phantasie seiner ersten fehlte. Von jüngeren kennen und schätzen wir noch L. Maurer, Fr. Schneider, J. Moscheles, C. G. Müller, A. Hesse, F. Lachner und Mendelssohn, den wir geflissentlich zuletzt nennen.

Keiner von den vorigen, die bis auf Franz Schubert noch unter uns leben, hatte an den alten Formen etwas Wesent-

1) Die Symphonie in C war damals noch nicht erschienen. (Sch.)

liches zu verändern gewagt, einzelne Versuche abgerechnet, wie in der neuesten Symphonie von Spohr. Mendelssohn, ein produktiv wie reflektiv bedeutender Künstler, mochte einsehen, daß auf diesem Wege nichts zu gewinnen sei, und schlug einen neuen ein, auf dem ihm allerdings Beethoven in seiner großen Leonorenouverture vorgearbeitet hatte. Mit seinen Konzertouverturen, in welchen er die Idee der Symphonie in einen kleineren Kreis zusammendrängte, errang er sich Kron' und Scepter über die Instrumentalkomponisten des Tages. Es stand zu fürchten, der Name der Symphonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an.

Das Ausland hatte zu alledem still geschwiegen. Cherubini arbeitete vor langen Jahren an einem Symphoniewerk, soll aber selbst, vielleicht zu früh und bescheiden, sein Unvermögen eingestanden haben. Das ganze übrige Frankreich und Italien schrieb Opern.

Einstweilen sinnt in einem dunkeln Winkel an der Nordküste Frankreichs ein junger Student der Medizin über Neues. Vier Sätze sind ihm zu wenig; er nimmt, wie zu einem Schauspiele, fünf. Erst hielt ich (nicht des letzten Umstandes halber, der gar kein Grund wäre, da die Beethovensche neunte Symphonie vier Sätze zählt, sondern aus andern) die Symphonie von Berlioz für eine Folge jener neunten; sie wurde aber schon 1820 im Pariser Conservatoire gespielt, die Beethovensche aber erst nach dieser Zeit veröffentlicht, so daß jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt.[1]) Jetzt Mut und an die Symphonie selbst!

---

1) Die Symphonie ist unter dem Einflusse des Goetheschen „Faust" erst im Jahre 1828 entstanden, und es kam damals nur zu einer verunglückten Probe in einem Pariser Theater, wie Berlioz in seinen Memoiren (S. 97) erzählt. Eine eigentliche Aufführung erlebte die Symphonie erst 1830, als der Komponist mit seiner Kantate „Sardanapal" endlich den mehrmals vergeblich erstrebten ersten Preis des Konservatoriums erlangt hatte. Da Beethovens Neunte schon am 7. Mai 1824 öffentlich gespielt worden war, kann Berlioz sie daher sehr wohl gekannt haben.

Sehen wir die fünf Abteilungen im Zusammenhang an, so finden wir sie der alten Reihenfolge gemäß, bis auf die beiden letzten, die jedoch, zwei Scenen eines Traumes, wiederum ein Ganzes zu bilden scheinen. Die erste Abteilung fängt mit einem Adagio an, dem ein Allegro folgt, die zweite vertritt die Stelle des Scherzo, die dritte die des Mitteladagio, die beiden letzten geben den Allegroschlußsatz. Auch in den Tonarten hängen sie wohl zusammen; das Einleitungslargo spielt in C moll, das Allegro in C dur, das Scherzo in A dur, das Adagio in F dur, die beiden letzten Abteilungen in G moll und C dur. Bis hierher geht alles eben. Geläng' es mir auch, dem Leser, welchen ich Trepp' auf, Trepp' ab durch dieses abenteuerliche Gebäude begleiten möchte, ein Bild von seinen einzelnen Gemächern zu geben!

Die langsame Einleitung zum ersten Allegro unterscheidet sich (ich rede hier immer von den Formen) nur wenig von andern anderer Symphonien, wenn nicht sogar durch eine gewisse Ordnung, die einem nach häufigerem Nach- und Voreinanderrücken der größeren Perioden auffällt. Es sind eigentlich zwei Variationen über ein Thema mit freien Intermezzis. Das Hauptthema zieht sich bis Takt 2, S. 2.[1]) Zwischensatz bis Takt 5, S. 3. Erste Variation bis Takt 6, S. 5. Zwischensatz bis Takt 8, S. 6. Zweite Variation auf der Tenue der Bässe (wenigstens find' ich in dem obligaten Horn, die Intervalle des Themas, obgleich nur anklingend) bis Takt 1, S. 7. Streben nach dem Allegro zu. Vorläufige Accorde. Wir treten aus der Vorhalle ins Innere. Allegro. Wer beim Einzelnen lange stehen bleiben will, wird nicht nachkommen und sich verirren. Vom Anfangsthema überseht rasch die ganze Seite bis zum ersten animato S. 9. Drei Gedanken waren hier eng einander angefügt: der erste (Berlioz nennt ihn la double idée fixe aus späteren Gründen) geht bis zu den Worten sempre dolce e ardamente, der zweite

1) Die Anführungen beziehen sich auf Liszts Klavierauszug.

(aus dem Adagio entlehnte) bis zum ersten sf, bis auf S. 9 sich der letzte anschließt bis zum animato. Das Folgende fasse man zusammen bis zum rinforzando der Bässe auf S. 10 und übersehe dabei die Stelle vom ritenuto il tempo bis animato auf S. 9 nicht. Mit dem rinforzando kommen wir an einen sonderbar beleuchteten Ort (das eigentliche zweite Thema), an dem man einen leisen Rückblick über das Vorhergehende gewinnt. Der erste Teil schließt und wird wiederholt. Von da an scheinen sich die Perioden klarer folgen zu wollen, aber mit dem Vordrängen der Musik dehnen sie sich jetzt kürzer, jetzt länger, so vom Anfange des zweiten Teiles bis zum con fuoco (S. 12), von da an bis zum sec. (S. 13). Stillstand. Ein Horn in ferner Weite. Etwas Wohlbekanntes erklingt bis zum ersten *pp* (S. 14). Jetzt werden die Spuren schwieriger und geheimnisvoller. Zwei Gedanken von 4 Takten, dann von 9 Takten. Gänge von je zwei Takten. Freie Bogen und Wendungen. Das zweite Thema, in immer kleineren Zusammenschiebungen, erscheint nachher vollständig im Glanz bis zum *pp* (S. 16). Dritter Gedanke des ersten Themas in immer tiefer sinkenden Lagen. Finsternis. Nach und nach beleben sich die Schattenrisse zu Gestalten bis zum disperato (S. 17). Die erste Form des Hauptthemas in den schiefsten Brechungen bis S. 19. Jetzt das ganze erste Thema in ungeheurer Pracht, bis zum animato (S. 20). Völlig phantastische Formen, nur einmal, wie zerbrochen, an die ältern erinnernd. Verschwinden.

Berlioz kann kaum mit größerem Widerwillen den Kopf eines schönen Mörders seciert haben,[1]) als ich seinen ersten Satz. Und hab' ich noch dazu meinen Lesern mit der Section etwas genützt? Aber ich wollte dreierlei damit: erstens denen, welchen die Symphonie gänzlich unbekannt ist, zeigen, wie wenig ihnen in der Musik durch eine zergliedernde Kritik überhaupt klar gemacht werden kann, denen, die sie oberflächlich durch-

1) Er studierte in seiner Jugend Medizin. (Sch.)

gesehen und weil sie nicht gleich wußten, wo aus und ein, sie vielleicht beiseite legten, ein paar Höhenpunkte andeuten, endlich denen, die sie kennen, ohne sie anerkennen zu wollen, nachweisen, wie trotz der scheinbaren Formlosigkeit diesem Körper, in größeren Verhältnissen gemessen, eine richtig symmetrische Ordnung inwohnt, des inneren Zusammenhangs gar nicht zu erwähnen. Aber an dem Ungewohnten dieser neuen Form, des neuen Ausdrucks liegt wohl zum Teil der Grund zum unglücklichen Mißverständnis. Die Meisten haften beim ersten oder zweiten Anhören zu sehr an den Einzelnheiten und es verhält sich damit, wie mit dem Lesen einer schwierigen Handschrift, über deren Entzifferung einer, der sich bei jedem einzelnen Wort aufhält, ungleich mehr Zeit braucht, als der sie erst im Ganzen überfliegt, um Sinn und Absicht kennen zu lernen. Zudem, wie schon angedeutet, macht nichts so leicht Verdruß und Widerspruch, als eine neue Form, die einen alten Namen trägt. Wollte z. B. jemand etwas im Fünfviertel-Takt Geschriebenes einen Marsch, oder zwölf aneinander gereihte kleine Sätze eine Symphonie nennen, so nimmt er gewiß vorweg gegen sich ein, — indes untersuche man immer, was an der Sache ist. Je sonderbarer und kunstreicher also ein Werk augenscheinlich aussieht, je vorsichtiger sollte man urteilen. Und giebt uns nicht die Erfahrung an Beethoven ein Beispiel, dessen — namentlich letzte — Werke sicherlich ebenso ihrer eigentümlichen Konstruktionen und Formen, in denen er so unerschöpflich erfand, wie des Geistes halber, den freilich niemand leugnen konnte, im Anfang unverständlich gefunden wurden? Fassen wir jetzt, ohne uns durch kleine, allerdings oft scharf hervorspringende Ecken stören zu lassen, das ganze erste Allegro in weiteren Bogen zusammen, so stellt sich uns deutlich diese Form hervor:

		Erstes Thema.		
	Mittelsätze mit einem	(G-Dur.)	Mittelsätze mit dem	
Erstes Thema.	zweiten Thema.		zweiten Thema.	Erstes Thema.
Anfang. (C-Dur.)				(C-Dur.) Schluß.
(C-Dur.)	(G-Dur, E-Moll.)		(E-Moll, G-Dur.)	(C-Dur.)

der wir zum Vergleich die ältere Norm entgegenstellen:

		Mittelsatz.	Erstes
	Zweites.	(A-Moll.)	Thema.
Erstes Thema. . .	(G-Dur.) . .	(Verarbeitung der . .	(C-Dur.) . . Zweites.
(C-Dur.)	. . . . .	beiden Themas.)	(C-Dur.)

Wir wüßten nicht, was die letzte vor der ersten an Mannigfaltigkeit und Übereinstimmung voraus haben sollte, wünschen aber beiläufig, eine recht ungeheure Phantasie zu besitzen und dann zu machen, wie es gerade geht. — Es bleibt noch etwas über die Struktur der einzelnen Phrase zu sagen. Die neueste Zeit hat wohl kein Werk aufzuweisen, in dem gleiche Takt- und Rhythmus-Verhältnisse mit ungleichen freier vereint und angewandt wären, wie in diesem. Fast nie entspricht der Nachsatz dem Vordersatze, die Antwort der Frage. Es ist dies Berlioz so eigentümlich, seinem südlichen Charakter so gemäß und uns Nordischen so fremd, daß das unbehagliche Gefühl des ersten Augenblicks und die Klage über Dunkelheit wohl zu entschuldigen und zu erklären ist. Aber mit welch kecker Hand dies alles geschieht, dergestalt, daß sich gar nichts dazusetzen oder wegwischen läßt, ohne dem Gedanken seine scharfe Eindringlichkeit, seine Kraft zu nehmen, davon kann man sich nur durch eignes Sehen und Hören überzeugen. Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktesschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbständig erheben. Wir enthalten uns, diesen Gedanken weiter auszuführen, erinnern aber am Schlusse dieses Abschnittes an die

Worte, die vor vielen Jahren der kindliche Dichtergeist Ernst Wagners vorahnend ausgesprochen: „Wem es vorbehalten ist, in der Musik die Tyrannei des Taktes ganz zu verdecken und unfühlbar zu machen, der wird diese Kunst wenigstens scheinbar frei machen; wer ihr dann Bewußtsein giebt, der wird sie zur Darstellung einer schönen Idee ermächtigen; und von diesem Augenblick an wird sie die erste aller schönen Künste sein." —

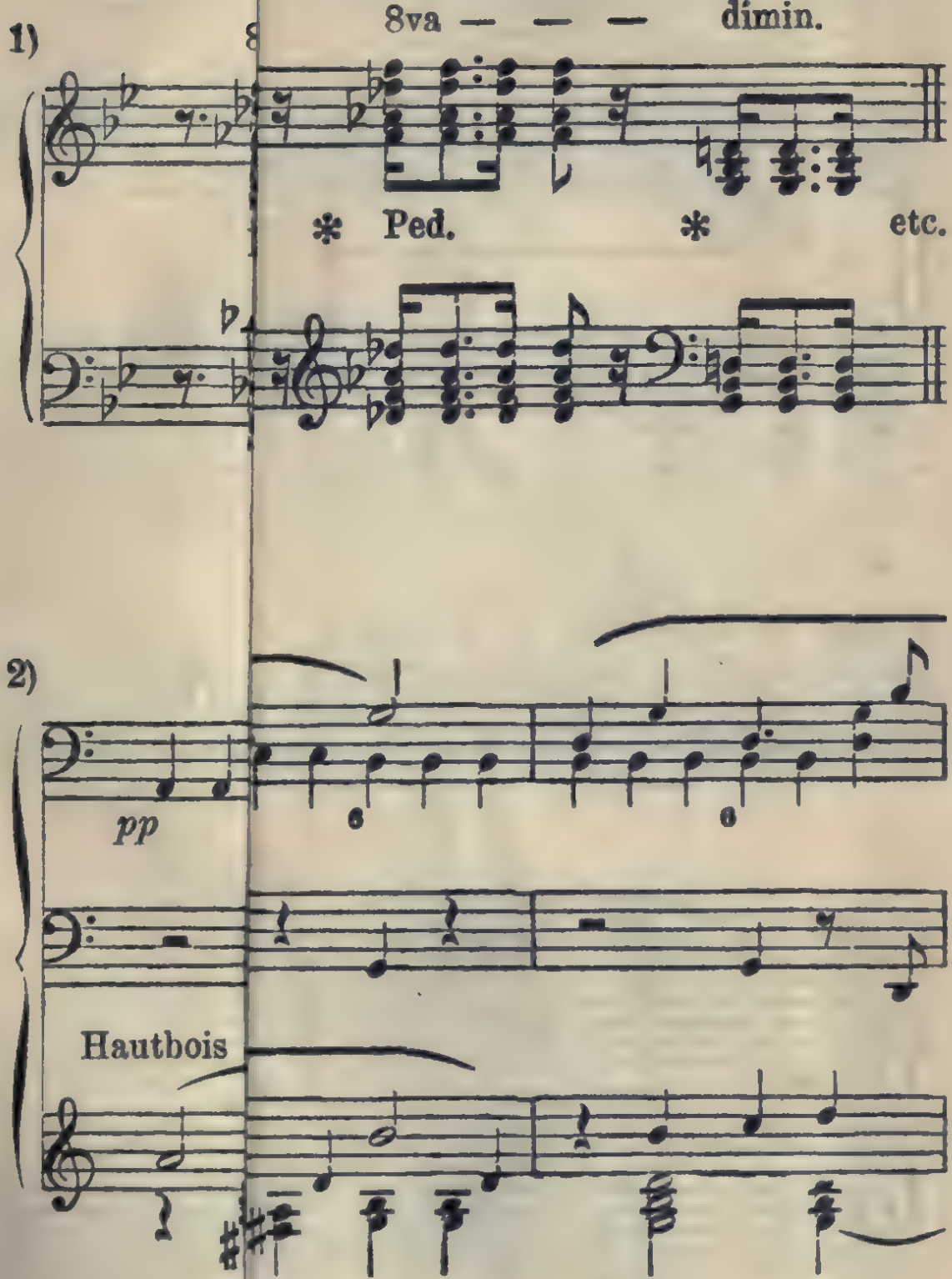
Es würde, wie schon gesagt, zu weit und zu nichts führen, wenn wir, wie die erste, so die anderen Abteilungen der Symphonie zergliederten. Die zweite spielt in allerhand Windungen, wie der Tanz, den sie darstellen soll: die dritte, wohl überhaupt die schönste, schwingt sich ätherisch wie ein Halbbogen auf und nieder: die beiden letzten haben gar kein Centrum und streben fortwährend dem Ende zu. Immer muß man bei aller äußeren Unförmlichkeit den geistigen Zusammenhang anerkennen und man könnte hier an jenen — obwohl schiefen — Ausspruch über Jean Paul denken, den jemand einen schlechten Logiker und einen großen Philosophen nannte.

Bis jetzt hatten wir es nur mit dem Gewande zu thun: wir kommen nun zu dem Stoff, aus dem es gewirkt, auf die musikalische Komposition.

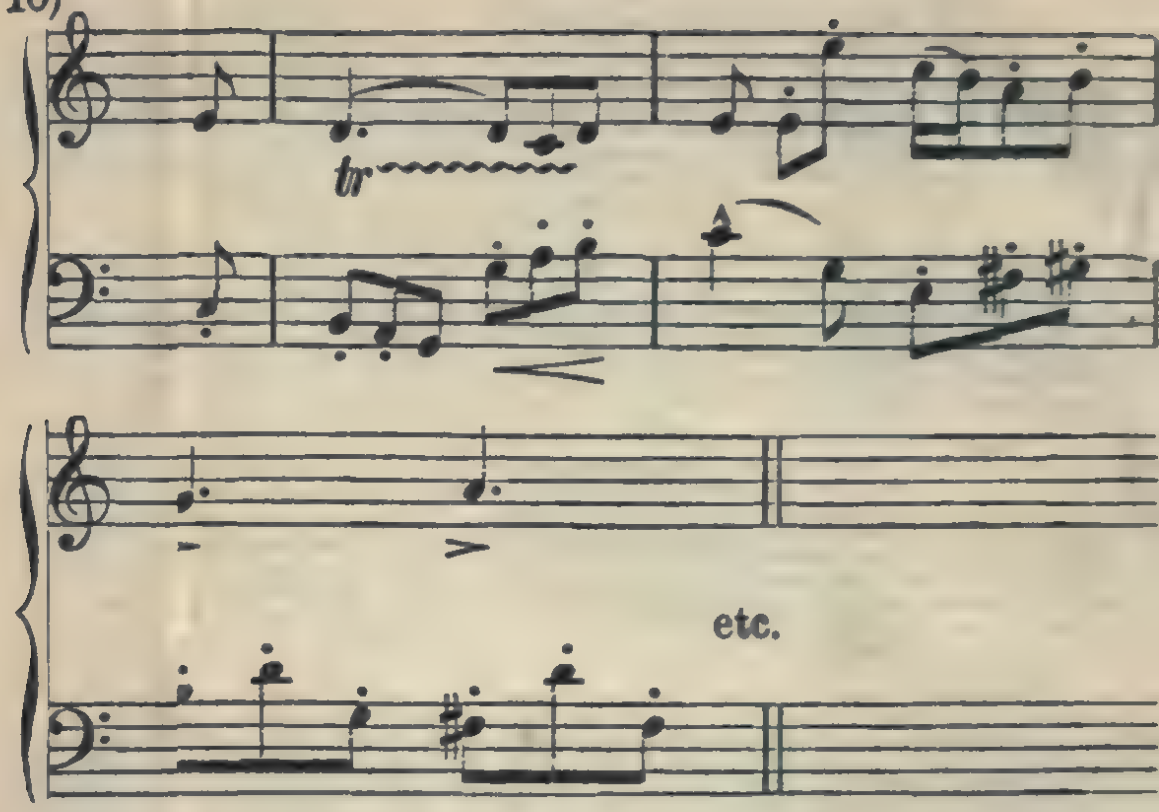
Vorne herein bemerk' ich, daß ich nur nach dem Klavierauszuge urteilen kann, in welchem jedoch an den entscheidendsten Stellen die Instrumente angezeigt sind. Und wäre das auch nicht, so scheint mir alles so im Orchestercharakter erfunden und gedacht, jedes Instrument so an Ort und Stelle, ich möchte sagen, in seiner Urtonkraft angewandt, daß ein guter Musiker, versteht sich bis auf die neuen Kombinationen und Orchestereffekte, in denen Berlioz so schöpferisch sein soll, sich eine leidliche Partitur fertigen könnte.

Ist mir jemals ein Urteil ungerecht vorgekommen, so ist es das summarische des Herrn Fétis[1]) in den Worten: je

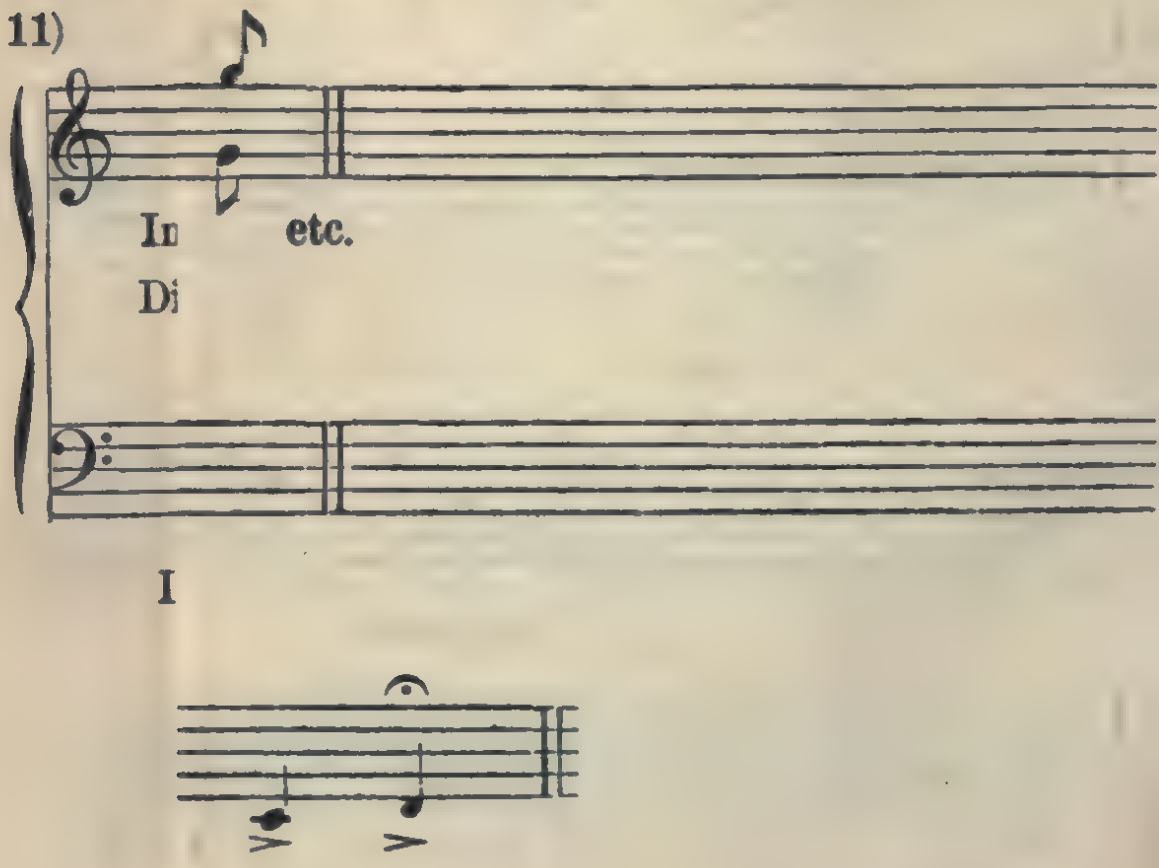
1) Franz Joseph Fétis, der berühmte Musikhistoriker (1784 bis 1871) veröffentlichte in der von ihm herausgegebenen Revue musicale


1)
8va — — — dimin.
✻ Ped. ✻ etc.
2)
pp
Hautbois

10)



11)



vis, qu'il manquait d'idées mélodiques et harmoniques.[1]) Möchte er, wie er auch gethan, Berlioz alles absprechen, als da ist: Phantasie, Erfindung, Originalität, — aber Melodien- und Harmonien-Reichtum? Es fällt mir gar nicht ein, gegen jene übrigens glänzend und geistreich geschriebene Recension zu polemisieren, da ich in ihr nicht etwa Persönlichkeit oder Ungerechtigkeit, sondern geradezu Blindheit, völligen Mangel eines Organs für diese Art von Musik erblicke. Braucht mir doch der Leser nichts zu glauben, was er nicht selbst fände! So oft auch einzelne herausgerissene Notenbeispiele schaden, so will ich doch versuchen, das Einzelne dadurch anschaulicher zu machen.

Was den harmonischen Wert unserer Symphonie betrifft, so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen,[2]) unbeholfenen Komponisten an, der sich nicht viel schiert um rechts und links, und schnurstracks auf die Hauptsache losläuft. Will Berlioz z. B. von G nach Des, so geht er ohne Komplimente hinüber (s. Notenbeispiel 1[3]) s. S. 16. Schüttle man mit Recht über solch Beginnen den Kopf! — aber verständige musikalische Leute, die die Symphonie in Paris gehört, versicherten, es dürfe an jener Stelle gar nicht anders heißen: ja jemand hat über die Berliozsche Musik das merkwürdige Wort fallen lassen: que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique.[4]) Ist nun das auch etwas in die Luft parliert, so läßt es sich schon einmal anhören. Zudem finden sich solche krause Stellen nur ausnahmsweise:[5]) ich möchte sogar behaupten, seine Harmonie

---

eine abfällige Kritik der Symphonie fantast., die Schumann vor seiner eigenen den Lesern der Neuen Zeitschr. in deutscher Übersetzung vorlegte (Nrn. vom 19. u. 23. Juni 1835).

1) „Ich sah, daß es ihm an melodischer und harmonischer Erfindung fehlte."

2) Wie aus der oben gemachten Bemerkung hervorgeht, schrieb Berlioz die Symphonie im Alter von 25 Jahren.

3) Auf nebenstehender Musikbeilage.

4) „Das ist sehr schön, wenn auch keine Musik."

5) Vergl. jedoch S. 61 T. 1 zu 2. (Sch.)

zeichne sich trotz der mannigfaltigen Kombinationen, die er mit wenigem Material herstellt, durch eine gewisse Simplicität, jedenfalls durch eine Kernhaftigkeit und Gedrungenheit aus, wie man sie, freilich viel durchgebildeter, bei Beethoven antrifft. Oder entfernt er sich vielleicht zu sehr von der Haupttonart? Nehme man gleich die erste Abteilung: erster Satz[1] lauter C moll: hierauf bringt er dieselben Intervalle des ersten Gedankens ganz getreu in Es dur:[2] dann ruht er lange auf As[3] und kömmt leicht nach C dur. Wie das Allegro aus dem einfachsten C dur, G dur und E moll gebaut, kann man in dem Umrisse nachsehen, den ich oben zeigte. Und so ist's durchweg. Durch die ganze zweite Abteilung klingt das helle A dur scharf durch, in der dritten das idyllische F dur mit dem verschwisterten C- und B dur, in der vierten G moll mit B- und Es dur; nur in der letzten geht es trotz des vorherrschenden C-Prinzips bunt durcheinander, wie es infernalischen Hochzeiten zukommt. Doch stößt man auch oft auf platte und gemeine[4] Harmonien, — auf fehlerhafte, wenigstens nach alten Regeln verbotene,[5] von denen indes einige ganz prächtig klingen, — auf unklare und vage,[6] auf schlecht klingende, gequälte, verzerrte.[7] Die Zeit, die solche Stellen als schön

1) S. 1—3 T. 5. — 2) S. 3 T. 6. — 3) S. 6 T. 4. — 4) S. 2 T. 6. 7, S. 6 T. 1—3, S. 8 T. 1—8, S. 21 letztes System 1—4, in der zweiten Abteilung S. 35 Syst. 5 T. 1—18. — 5) Gleich im Takt 1 S. 1 das H (wahrscheinlich ein Druckfehler), S. 3 T. 2—4, S. 9 T. 8 zu 9, T. 15—19, S. 10 T. 11—14, S. 20 T. 8—18, S. 37 T. 11—14, 28 zu 29, S. 48 Syst. 5 T. 2—3, S. 57 Syst. 5 T. 3, S. 62 T. 9—14. S. 78 Syst. 5 T. 1—3 und alles folgende, S. 82 Syst. 4 T. 1—2 und alles folgende, S. 83 T. 13—17, S. 86 T. 11—13, S. 87 T. 5—6. — Ich wiederhole, daß ich nur nach dem Klavierauszuge richte: in der Partitur mag Vieles anders aussehen.

6) S. 20 T. 3; vielleicht sind die Harmonien:

6 7	6 6♯	6♭ 6♮	6 6♯
5♯ —	3 —	3♭ —	3 —
Dis,	E,	F,	Fis u. s. w.

S. 62 Syst. 5 T. 1—2, S. 65 Syst. 4 T. 3, wahrscheinlich ein Spaß von Liszt, der das Ausklingen der Becken nachmachen wollte. S. 79 T. 8—10, S. 81 T. 6 u. ff., S. 88 T. 1—3 u. a. mehr. (Sch.)

7) S. 2 Syst. 4, S. 5 T. 1, S. 9 T. 15—19, S. 17 von T. 7

sanktionieren wollte, möge nie über uns kommen. Bei Berlioz hat es jedoch eine besondere Bewandtnis; man probiere nur, irgend etwas zu ändern oder zu verbessern, wie es einem irgend geübten Harmoniker Kinderspiel ist, und sehe zu, wie matt sich alles dagegen ausnimmt! Den ersten Ausbrüchen eines starken Jugendgemütes wohnt nämlich eine ganz eigentümliche unverwüstliche Kraft innen; spreche sie sich noch so roh aus, sie wirkt um so mächtiger, je weniger man sie durch Kritik in das Kunstfach hinüberzuziehen versucht. Man wird sich vergebens bemühen, sie durch Kunst verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, sobald sie nicht selbst mit ihren Mitteln besonnener umzugehen und auf eignem Wege Ziel und Richtschnur zu finden gelernt hat. Berlioz will auch gar nicht für artig und elegant gelten; was er haßt, faßt er grimmig bei den Haaren, was er liebt, möchte er vor Innigkeit zerdrücken, — ein paar Grade schwächer oder stärker: seht es einmal einem feurigen Jünglinge nach, den man nicht nach der Krämerelle messen soll! Wir wollen aber auch das viele Zarte und Schönoriginelle aufsuchen, das jenem Rohen und Bizarren die Wage hält. So ist der harmonische Bau des ganzen ersten Gesanges[1]) durchaus, so dessen Wiederholung in Es.[2]) Von großer Wirkung mag das 14 Takte lang gehaltene As der Bässe sein,[3]) ebenso der Orgelpunkt, der in den Mittelstimmen liegt.[4]) Die chromatischen, schwer auf- und absteigenden Sextaccorde[5]) sagen an und für sich nichts, müssen aber an jener Stelle ungemein imponieren. Die Gänge, wo in den Nachahmungen zwischen Baß (oder Tenor) und Sopran greuliche Oktaven und Querstände hindurchklingen,[6]) kann man nicht nach dem Klavierauszuge beurteilen; sind die Oktaven gut verdeckt, so muß es durch Mark und Bein erschüttern. — Der harmonische Grund zur zweiten

---

an eine ganze Weile fort, S. 30 Syst. 4 T. 6 zu 7, S. 28 T. 12—19, S. 88 T. 1—3 u. a. mehr.

1) S. 1 von T. 3 an. — 2) S. 3 T. 6. — 3) S. 6 T. 4. — 4) S. 11 T. 10. — 5) S. 12 T. 13. — 6) S. 17 T. 7. (Sch.)

Abteilung ist bis auf einige Ausnahmen einfach und weniger tief. Die dritte kann sich an reinem harmonischen Gehalte mit jedem andern symphonischen Meisterwerke messen: hier lebt jeder Ton. In der vierten ist alles interessant und im bündigsten, kernigsten Stil. Die fünfte wühlt und wüstet zu kraus; sie ist bis auf einzelne neue Stellen[1]) unschön, grell und widerlich.

So sehr nun auch Berlioz das Einzelne vernachlässigt und es dem Ganzen opfert, so versteht er sich doch auf das kunstreichere, feingearbeitete Detail recht gut. Er preßt aber seine Themas nicht bis auf den letzten Tropfen aus und verleidet einem, wie andere so oft, die Lust an einem guten Gedanken durch langweilige thematische Durchführung; er giebt mehr Fingerzeige, daß er strenger ausarbeiten könnte, wenn er wollte, und wo es gerade hinpaßt, — Skizzen in der geistreichen kurzen Weise Beethovens. Seine schönsten Gedanken sagt er meistens nur einmal und mehr wie im Vorübergehen[2]) (2).

Das Hauptmotiv zur Symphonie (3), an sich weder bedeutend, noch zur kontrapunktischen Arbeit geeignet, gewinnt immer mehr durch die späteren Stellungen. Schon vom Anfange des zweiten Teils wird es interessanter und so immer fort[3]) (2), bis es sich durch schreiende Accorde zum C dur durchwindet.[4]) In der zweiten Abteilung baut er es Note um Note in einem neuen Rhythmus und mit neuen Harmonien als Trio ein.[5]) Ziemlich am Schlusse bringt er es noch einmal, aber matt und aufhaltend.[6]) In der dritten Abteilung tritt es vom Orchester unterbrochen recitativisch auf;[7])

---

1) S. 76 vom Syst. 4 an, S. 80, wo der Ton Es in den Mittelstimmen gegen 29 Takte lang still hält, S. 81 T. 20, der Orgelpunkt auf der Dominante. S. 82 T. 11, wo ich vergebens die unangenehme Quinte auf Syst. 4 v. T. 1 zu 2 wegzubringen suchte. — 2) S. 3 T. 2, S. 14 Syst. 4 T. 6—18, S. 16 Syst. 6 T. 1—8, S. 19 Syst. 5 T. 1—15, S. 40 Syst. 4 T. 1—16. — 3) S. 16 Syst. 6 T. 3. — 4) S. 19 T. 7. — 5) S. 29 T. 1. — 6) S. 35 Syst. 5. — 7) S. 43 letzter Takt. (Sch.)

hier nimmt es den Ausdruck der fürchterlichsten Leidenschaft bis zum schrillen As, wo es wie ohnmächtig niederzustürzen scheint. Später[1]) erscheint es sanft und beruhigt, vom Hauptthema geführt. Im marche du supplice will es noch einmal sprechen, wird aber durch den coup fatal abgeschnitten.[2]) In der Vision spielt es auf einer gemeinen E- und Es-Klarinette,[3]) welk, entadelt und schmutzig. Berlioz machte das mit Absicht.

Das zweite Thema der ersten Abteilung quillt wie unmittelbar aus dem ersten heraus;[4]) sie sind so seltsam ineinander verwachsen, daß man den Anfang und Schluß der Periode gar nicht recht bezeichnen kann, bis sich endlich der neue Gedanke loslöst (4), der kurz darauf fast unmerklich wieder im Basse vorkömmt.[5]) Später greift er ihn noch einmal auf und skizziert ihn äußerst geistvoll (5); an diesem letzten Beispiele wird die Art seiner Durchführung am deutlichsten. Ebenso zart zeichnet er später einen Gedanken fertig, der ganz vergessen zu sein schien.[6])

Die Motive der zweiten Abteilung sind weniger künstlich verflochten; doch nimmt sich das Thema in den Bässen vorzüglich aus;[7]) fein ist, wie er einen Takt aus demselben Thema ausführt.[8])

In reizenden Gestalten bringt er den eintönigen Hauptgedanken[9]) der dritten Abteilung wieder; Beethoven könnte es kaum fleißiger gearbeitet haben. Der ganze Satz ist voll sinniger Beziehungen; so springt er einmal von C in die große Unterseptime; später benutzt er diesen unbedeutenden Zug sehr gut (6).

In der vierten Abteilung kontrapunktiert er das Hauptthema (7) sehr schön; auch wie er es sorgfältig in Es dur (8)

---

1) S. 49 T. 3. 13. — 2) S. 63 T. 4. — 3) S. 67 T. 1, S. 68 T. 1. — 4) S. 10 Syst. 5 T. 3. — 5) S. 11 T. 5, S. 12 T. 7. — 6) S. 9 T. 19, S. 16, T. 3. — 7) S. 31 T. 10, S. 37 T. 1. — 8) S. 28 T. 10. — 9) S. 39 T. 4, S. 42 T. 1, S. 47 T. 1. (Sch.)

und G moll (9) transponiert,[1]) verdient ausgezeichnet zu werden.

In der letzten Abteilung bringt er das Dies irae erst in ganzen, dann in halben, dann in Achtel-Noten;[2]) die Glocken schlagen dazu in gewissen Zeiträumen Tonica und Dominante an. Die folgende Doppelfuge (10) (er nennt sie bescheiden nur ein Fugato) ist, wenn auch keine Bachsche, sonst von schulgerechtem und klarem Baue. Das Dies irae und das Ronde du Sabbat werden gut ineinander verwebt (11). Nur reicht das Thema des letzten nicht ganz aus und die neue Begleitung ist so kommod und frivol wie möglich, aus auf- und niederrollenden Terzen gemacht. Von der drittletzten Seite an geht es kopfüber, wie schon öfters bemerkt; das Dies irae fängt noch einmal *pp* an.[3]) Ohne Partitur kann man die letzten Seiten nur schlecht nennen.

Wenn Herr Fétis behauptet, daß selbst die wärmsten Freunde Berlioz' ihn im Betreff der Melodie nicht in Schutz zu nehmen wagten, so gehöre ich zu Berlioz' Feinden: nur denke man dabei nicht an italienische, die man schon weiß, ehe sie anfängt.

Es ist wahr, die mehrfach erwähnte Hauptmelodie der ganzen Symphonie hat etwas Plattes und Berlioz lobt sie fast zu sehr, wenn er ihr im Programm einen „vornehm-schüchternen Charakter" beilegt (un certain caractère passioné, mais noble et timide); aber man bedenke, daß er ja gar keinen großen Gedanken hinstellen wollte, sondern eben eine festhängende quälende Idee in der Art, wie man sie oft tagelang nicht aus dem Kopfe bringt; das Eintönige, Irrsinnige kann aber gar nicht besser getroffen werden. Ebenso heißt es in jener Recension, daß die Hauptmelodie zur zweiten Abteilung gemein und trivial sei; aber Berlioz will uns ja eben (etwa wie Beethoven im letzten Satze der A dur-

1) S. 87 T. 8. — 2) S. 71 Syst. 4 T. 7, S. 72 T. 6, ebenda T. 16. — 3) S. 55 T. 15, S. 57 T. 12, S. 58 T. 5, S. 60 T. 1. 10, und dann in der Umkehrung S. 61 T. 3. (Sch.)

Symphonie) in einen Tanzsaal führen, nichts mehr und nichts weniger. Ähnlich verhält es sich mit der Anfangmelodie (12) der dritten Abteilung, die Herr Fétis, wie ich glaube, dunkel und geschmacklos nennt. Man schwärme nur in den Alpen und sonstigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeien oder Alpenhörnern nach: genau so klingt es. So eigentümlich und natürlich sind aber alle Melodien der Symphonie; in einzelnen Episoden streifen sie hingegen das Charakteristische ganz ab und erheben sich zu einer allgemeinen, höheren Schönheit. Was hat man z. B. gleich am ersten Gesange auszusetzen, mit dem die Symphonie beginnt? Überschreitet er vielleicht die Grenzen einer Oktave um mehr als eine Stufe? Ist es denn nicht genug der Wehmut? Was an der schmerzlichen Melodie der Hoboe in einem der vorigen Beispiele? Springt sie etwa ungehörig? Aber wer wird auf alles mit Fingern zeigen! Wollte man Berlioz einen Vorwurf machen, so wär' es der der vernachlässigten Mittelstimmen; dem stellt sich aber ein besonderer Umstand entgegen, wie ich es bei wenigen anderen Komponisten bemerkt habe. Seine Melodien zeichnen sich nämlich durch eine solche Intensität fast jedes einzelnen Tones aus, daß sie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmonische Begleitung vertragen, oft sogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Berlioz harmonisiert sie deshalb meist mit liegendem Grundbaß, oder mit den Accorden der umliegenden Ober- und Unterquinten.[1]) Freilich darf man seine Melodien nicht mit dem Ohre allein hören; sie werden unverstanden an denen vorübergehen, die sie nicht recht von innen heraus nachzusingen wissen, d. h. nicht mit halber Stimme, sondern mit voller Brust — und dann werden sie einen Sinn annehmen, dessen Bedeutung sich immer tiefer zu gründen scheint, je öfter man sie wiederholt.

Um nichts zu übergehen, mögen hier noch einige Be-

1) Das erste z. B. S. 19 T. 7, S. 47 T. 1, das zweite in der Hauptmelodie des „Balls", wo die Grundharmonien eigentlich A, D, E, A sind, dann im Marsch S. 47 T. 1. (Sch.)

merkungen über die Symphonie als Orchesterwerk und über den Klavierauszug von Liszt Raum finden.

Geborner Virtuos auf dem Orchester, fordert er allerdings Ungeheures von dem Einzelnen, wie von der Masse, — mehr als Beethoven, mehr als alle andere. Es sind aber nicht größere mechanische Fertigkeiten, die er von den Instrumentisten verlangt: er will Mitinteresse, Studium, Liebe. Das Individuum soll zurücktreten, um dem Ganzen zu dienen, und dieses sich wiederum dem Willen der Obersten fügen. Mit drei, vier Proben wird noch nichts erreicht sein; als Orchestermusik mag die Symphonie vielleicht die Stelle des Chopinschen Konzerts im Pianofortespiel einnehmen, ohne übrigens beide vergleichen zu wollen. Seinem Instrumentationsinstinkte läßt selbst sein Gegner, Herr Fétis, volle Gerechtigkeit widerfahren; schon oben wurde angeführt, daß sich nach dem bloßen Klavierauszuge die obligaten Instrumente erraten ließen. Der lebhaftesten Phantasie wird es indes schwer werden, sich einen Begriff von den verschiedenen Kombinationen, Kontrasten und Effekten zu machen. Freilich verschmäht er auch nichts, was irgend Ton, Klang, Laut und Schall heißt, — so wendet er gedämpfte Pauken an, Harfen, Hörner mit Sordinen, englisch Horn, ja zuletzt Glocken. Florestan meinte sogar, er hoffe sehr, daß er (Berlioz) alle Musiker einmal im Tutti pfeifen lasse, obwohl er ebenso gut Pausen hinschreiben könnte, da man schwerlich vor Lachen den Mund zusammenzuziehen imstande wäre, — auch sähe er (Florestan) in künftigen Partituren stark nach schlagenden Nachtigallen und zufälligen Gewittern auf. Genug, hier muß man hören. Die Erfahrung wird lehren, ob der Komponist Grund zu solchen Ansprüchen hatte und ob der Reinertrag am Genusse mit jenen verhältnismäßig steige. Ob Berlioz mit wenigen Mitteln etwas ausrichten wird, steht dahin. Begnügen wir uns mit dem, was er uns gegeben.

Der Klavierauszug von Franz Liszt verdiente eine weitläufige Besprechung; wir sparen sie uns, wie einige

Ansichten über die symphonistische Behandlung des Pianofortes für die Zukunft auf. Liszt hat ihn mit so viel Fleiß und Begeisterung gearbeitet, daß er wie ein Originalwerk, ein Resumé seiner tiefen Studien, als praktische Klavierschule im Partiturspiel angesehen werden muß. Diese Kunst des Vortrags, so ganz verschieden von dem Detailspiel des Virtuosen, die vielfältige Art des Anschlages, den sie erfordert, der wirksame Gebrauch des Pedals, das deutliche Verflechten der einzelnen Stimmen, das Zusammenfassen der Massen, kurz die Kenntnis der Mittel und der vielen Geheimnisse, die das Pianoforte noch verbirgt, — kann nur Sache eines Meisters und Genies des Vortrags sein, als welches Liszt von allen ausgezeichnet wird. Dann aber kann sich der Klavierauszug ungescheut neben der Orchesteraufführung selbst hören lassen, wie Liszt ihn auch wirklich als Einleitung zu einer späteren Symphonie von Berlioz (Mélologue, Fortsetzung dieser phantastischen[1]) vor kurzem öffentlich in Paris spielte.

Übersehen wir mit einem Augenblicke noch einmal den Weg, den wir bis jetzt zurücklegten. Nach unserem ersten Plane wollten wir über Form, musikalische Komposition, Idee und Geist in einzelnen Absätzen sprechen. Erst sahen wir, wie die Form des Ganzen nicht viel vom Hergebrachten abweiche, wie sich die verschiedenen Abteilungen meistens in neuen Gestalten bewegen, wie sich Periode und Phrase durch ungewöhnliche Verhältnisse von anderem unterscheide. Bei der musikalischen Komposition machten wir auf seinen harmonischen Stil aufmerksam, auf die geistreiche Art der Detailarbeit, der Beziehungen und Wendungen, auf die Eigentümlichkeit seiner Melodien und nebenbei auf die Instrumentation und auf den Klavierauszug. Wir schließen mit einigen Worten über Idee und Geist.

Berlioz selbst hat in einem Programme niedergeschrieben, was er wünscht, daß man sich bei seiner Symphonie denken soll. Wir teilen es in Kürze mit.

1) Sie heißt Lelio, ou Le retour à la Vie.

Der Komponist wollte einige Momente aus dem Leben eines Künstlers durch Musik schildern. Es scheint nötig, daß der Plan zu einem Instrumentaldrama vorher durch Worte erläutert werde. Man sehe das folgende Programm wie den die Musiksätze einleitenden Text in der Oper an. Erste Abteilung. Träume, Leiden (rêveries, passions). Der Komponist nimmt an, daß ein junger Musiker, von jener moralischen Krankheit gepeinigt, die ein berühmter Schriftsteller mit dem Ausdrucke „le vague des passions" bezeichnet, zum erstenmal ein weibliches Wesen erblickt, das alles in sich vereint, um ihm das Ideal zu versinnlichen, das ihm seine Phantasie vormalt. Durch eine sonderbare Grille des Zufalls erscheint ihm das geliebte Bild nie anders als in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, vornehm-schüchternen Charakter, den Charakter des Mädchens selbst findet: diese Melodie und dieses Bild verfolgen ihn unausgesetzt wie eine doppelte fixe Idee. Die träumerische Melancholie, die nur von einzelnen leisen Tönen der Freude unterbrochen wird, bis sie sich zur höchsten Liebesraserei steigert, der Schmerz, die Eifersucht, die innige Glut, die Thränen der ersten Liebe bilden den Inhalt des ersten Satzes. — Zweite Abteilung. Ein Ball. Der Künstler steht mitten im Getümmel eines Festes in seliger Beschauung der Schönheiten der Natur, aber überall in der Stadt, auf dem Lande verfolgt ihn das geliebte Bild und beunruhigt sein Gemüt. — Dritte. Scene auf dem Lande. Eines Abends hört er den Reigen zweier sich antwortender Hirten; dieses Zwiegespräch, der Ort, das leise Rauschen der Blätter, ein Schimmer der Hoffnung von Gegenliebe, — alles vereint sich, um seinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe und seinen Gedanken eine freundliche Richtung zu geben. Er denkt nach, wie er bald nicht mehr allein stehen wird. . . . Aber wenn sie täuschte! Diesen Wechsel von Hoffnung und Schmerz, Licht und Dunkel drückt das Adagio aus. Am Schluß wiederholt der eine Hirte seinen Reigen, der andere antwortet nicht mehr. In

der Ferne Donner . . . Einsamkeit — tiefe Stille. — Vierte. Der Gang zum Richtplatz (marche du supplice). Der Künstler hat die Gewißheit, daß seine Liebe nicht erwidert wird, und vergiftet sich mit Opium. Das Narkotikum, zu schwach, um ihn zu töten, versenkt ihn in einen von fürchterlichen Visionen erfüllten Schlaf. Er träumt, daß er sie gemordet habe und daß er zum Tode verurteilt seiner eigenen Hinrichtung zusieht. Der Zug setzt sich in Bewegung; ein Marsch, bald düster und wild, bald glänzend und feierlich, begleitet ihn; dumpfer Klang der Tritte, roher Lärm der Masse. Am Ende des Marsches erscheint, wie ein letzter Gedanke an die Geliebte, die fixe Idee, aber vom Hiebe des Beiles unterbrochen nur halb. — Fünfte Abteilung. Traum in einer Sabbatnacht. Er sieht sich inmitten greulicher Fratzen, Hexen, Mißgestalten aller Art, die sich zu seinem Leichenbegängnisse zusammengefunden haben. Klagen, Heulen, Lachen, Wehrufen. Die geliebte Melodie ertönt noch einmal, aber als gemeines, schmutziges Tanzthema: sie ist es, die kömmt. Jauchzendes Gebrüll bei ihrer Ankunft. Teuflische Orgien. Totenglocken. Das Dies irae parodiert.

So weit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Komponisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessieren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsymphonie beleidigte es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zuthun zu erraten. Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit

Erde überdeckt. Verschließe sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten.

Berlioz schrieb indes zunächst für seine Franzosen, denen mit ätherischer Bescheidenheit wenig zu imponieren ist. Ich kann sie mir denken mit dem Zettel in der Hand nachlesend und ihrem Landsmann applaudierend, der alles so gut getroffen; an der Musik allein liegt ihnen nichts. Ob diese nun in einem, der die Absicht des Komponisten nicht kennt, ähnliche Bilder erwecken wird, als er zeichnen wollte, mag ich, der ich das Programm vor dem Hören gelesen, nicht entscheiden. Ist einmal das Auge auf einen Punkt geleitet, so urteilt das Ohr nicht mehr selbständig. Fragt man aber, ob die Musik das, was Berlioz in seiner Symphonie von ihr fordert, wirklich leisten könne, so versuche man ihr andere oder entgegengesetzte Bilder unterzulegen. Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigne Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton. Was überhaupt die schwierige Frage, wie weit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von Außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke die Komposition sein, —

und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, umsomehr sein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasien der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen andern die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakspeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief,[1]) — undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unsern Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung, — hätte uns die Musik noch nichts von allem diesem erzählt? Ja selbst kleinere, speziellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Komponist, daß sich ihm während des Niederschreibens unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortschwimmt, aufgedrungen; dies hatte dem kleinen Stück die Zartheit und die Naivität gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag. In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister und ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einesmals während eines Schubertschen Marsches der Freund, mit dem ich ihn spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sähe, zur Antwort gab: „wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnen, mit Schleppkleid, Schnabelschuh, Spitzdegen" u. s. w. Merkwürdigerweise waren wir in unsern Visionen bis auf die Stadt einig. Wolle mir keiner der Leser das geringe Beispiel wegstreichen!

---

1) Es ist wohl Mendelssohns Ouverture zum „Sommernachtstraum" gemeint.

Ob nun in dem Programme zur Berliozschen Symphonie viele poetische Momente liegen, lassen wir dahingestellt. Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist inwohnt. Vom ersten glaub' ich einiges nachgewiesen zu haben; das zweite kann wohl niemand leugnen, auch nicht einmal da, wo Berlioz offenbar fehlte.

Wollte man gegen die ganze Richtung des Zeitgeistes, der ein Dies irae als Burleske duldet, ankämpfen, so müßte man wiederholen, was seit langen Jahren gegen Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe und ähnliche geschrieben und geredet worden. Die Poesie hat sich, auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht daß die freundliche Hand eines Genius sie einmal abbinden wird.

Noch mancherlei Übles und Gutes gäb' es hier zu beraten; indes brechen wir für diesmal ab!

Sollten diese Zeilen etwas beitragen, einmal und vor allem Berlioz in der Art anzufeuern, daß er das Excentrische seiner Richtung immer mehr mäßige, — sodann seine Symphonie nicht als das Kunstwerk eines Meisters, sondern als eines, das sich durch seine Originalität von allem Daseienden unterscheidet, bekannt zu machen, — endlich deutsche Künstler, denen er im Bunde gegen talentlose Mittelmäßigkeit eine starke Hand gereicht, zu frischerer Thätigkeit anzuregen, so wäre der Zweck ihrer Veröffentlichung erfüllt.

Neue Sonaten für das Pianoforte.

C. Löwe, der Frühling, eine Tondichtung in Sonatenform (in G).

Werk 47.

Vom Frühling sollte schon an und für sich in jeder Musik etwas zu finden sein; diesmal legt der phantasievolle Sänger ein besonderes Opfer auf seinem Altare nieder. Zwar hätte man von Löwe eher eine Wintersonate erwartet, in der ich schon im voraus (käme er dem Wunsche nach) den Schnee unter den Wägen höre und die Nachtvögel um den Turmknopf; aber auch dem Frühling hat er seine Zeichen abgelauscht, wenn auch nicht wie Beethoven, dessen sechste Symphonie sich zu andern idyllischen Kompositionen wie das Leben eines großen Mannes zu dessen Biographien verhält, so doch wie ein Dichter mit klarem offenem Auge; und das erfreut schon einmal in einer Zeit und in einer Kunst, die sich immer faustischer in sich hinein- und dem frischen Lebensgenusse finstre Mystik vorzieht. Wer also Nachtscenen und Nordlichter erwartet, irrt sich; aber dafür sieht er eine angrünende Wiese, hier und da eine Knospe mit einem Schmetterling. Dies über die Musik als Dichtung. Als Komposition selbst kann man sie weder neu noch tief erfunden nennen; Melodien und Harmonien schließen sich natürlich, oft simpel aneinander; das Ganze ist vielleicht zu flüchtig empfangen und geboren. Der Komponist verstehe uns recht! Beethoven singt in seiner Pastoralsymphonie so einfache Themas, wie sie irgend ein kindlicher Sinn erfinden kann; sicher aber schrieb er nicht alles auf, was ihm die erste Begeisterung eingab, sondern wählte unter vielem. Und das ist's, was wir dieser, wie mehren andern Kompositionen von Löwe vorwerfen, daß sie mit der leisesten Stimme oft rechte Ansprüche machen und daß uns zugemutet wird, Gewöhnliches, hundertmal Dagewesenes, weil es ein bedeutender Komponist wiederholt, der Güte der Haupt-

sache halber so mit hinzunehmen. Wir zweifeln, ob eines von den lebenden Talenten, die Löwen ebenbürtig gegenüberstehen, manches Einzelne in der Sonate hätten drucken lassen. Will man auch Stellen, wie das erste Thema des ersten Satzes, den Anfang des zweiten Teiles desselben Satzes u. m. a., durch die einfache Anlage und durch das Terrain, auf dem das Ganze spielt und gemalt ist, entschuldigen, so muß doch, wie wir schon oft gesagt, in der Malerei so viel Musik enthalten sein, daß diese für sich gilt und das Ohr vom Auge nichts zu entlehnen hat. Daher finden wir den zweiten Satz, als den musikalisch selbständigsten, am gelungensten und daher z. B. die Einleitung am wenigsten geraten. —

Wie dem sei, so empfehlen wir die Sonate namentlich Lehrern nachdrücklich, daß sie sie jüngere Schüler spielen lassen, denen die durchweg klare und natürliche Empfindung wohlgefällig und bildend sein muß.

Sonate (in A) von Franz Graf von Pocci, Frühlingssonate (in E) von demselben.

Hätte mir jemand den Titel zugehalten, so würde ich auf eine Komponistin geraten und vielleicht so geurteilt haben: Wie du heißen magst, Adele — Zuleika, ich liebe dich vorweg, wie alle, die Sonaten schreiben! Hörtest du nur auch immer so auf wie du anfängst, so z. B. in der Frühlingssonate, wo einen auf der ersten Seite ordentlich Märzveilchen anduften. . . . Aber während dein schwärmerisches Auge am Mondhimmel herumschweift oder dein Herz im Jean Paul, so fällt dir das Rosaband ein, das deine Freundin so wohl kleidet; auch verwechselst du noch häufig das „daß" mit dem „das", so nett deine Handschrift übrigens aussieht, — mit einem Worte, du bist ein gutes siebzehnjähriges Kind mit viel Liebe und Eitelkeit, viel Innigkeit und Eigensinn. Mit Worten, wie „Tonica", „Dominante" oder gar „Kontrapunkt" erschreck' ich dich gar nicht, denn du würdest mir lachend ins

Wort fallen und sagen: „ich hab' es nun einmal so gemacht und kann nicht anders", und man müßte dir dennoch gut sein. Wär' ich aber dein Lehrer und klug, so gäb' ich dir oft von Bach oder Beethoven in die Hände (von Weber, den du so sehr liebst, gar nichts), damit sich Gehör und Gesicht schärfe, damit dein zartes Fühlen festes Ufer bekomme und dein Gedanke Sicherheit und Gestalt. Und dann wüßt' ich nicht, was dir selbst eine „neuste" Zeitschrift für Musik anhaben könnte, das sich nicht auf „lieb und schön" reinte.

Eusebius.

Wie schlau mein Eusebius d'rum herum geht! Warum nicht ganz offen: „der Herr Graf hat sehr viel Talent, aber wenig studiert". Florestan.

Sonate von F. Lachner.[1])

Werk 39.

Man würde erstaunen über den Ernst und die Tiefe, wenn obige Sonate von einem Franzosen oder gar Italiener komponiert wäre. Es giebt eben noch keine Weltkunst und ebendaher keine Kritik, die nicht ihren Maßstab nach dem Standpunkte der Bildung, auf dem die verschiedenen Nationen stehen, und nach deren Charakter richtete. Lachner ist ein Deutscher; ein deutsches geradegehendes Wort wird ihm recht sein.

Wir wissen nicht, ob wir uns freuen oder betrüben sollen, daß wir außer dieser Sonate, vielen Liedern und einer Symphonie, die wir einmal gehört, nichts weiter von Lachners Kompositionen kennen. Er ist einer der schwierigsten Charaktere für die Kritik, nicht deshalb, weil er so dunkeltief dächte, daß ihm gar nicht beizukommen, sondern der Schlangenglätte halber, mit der er überall, will man ihn festhalten, aus der Hand entschlüpft. Hat er etwas Fades gesprochen, so macht er es kurz darauf durch ein herrlich Wort gut; ärgert man sich an einem Spohrschen oder Franz Schubertschen Anklange, so

1) Geb. 1804.

kömmt bald etwas ihm allein Gehöriges; hält man jetzt alles für Trug und Schein, so giebt er sich einen Augenblick später offen und unverhohlen. Man findet in dieser Sonate, was man will: — Melodie, Form, Rhythmus (in dem er jedoch am schwächsten erfindet), Fluß, Klarheit, Leichtigkeit, Korrektheit, und dennoch rührt nichts, faßt nichts, dringt nichts tiefer als bis in das Ohr. Wir glaubten, die Schuld läge an unsrer eigenen Stimmung und legten, um den spätern Eindruck mit dem ersten zu vergleichen, die Sonate geflissentlich lange Zeit beiseite, fragten auch andere um ihre Meinung; dasselbe Resultat, dieselbe Antwort. Die Sache darf nicht leicht genommen werden. Auf Lachner sind schöne Hoffnungen gegründet worden. Eine nachsichtige Kritik sah ihm seines Talentes halber vieles nach. Es wird Zeit, daß er streng über sich wache, um sich nicht noch unklarer in sich hinein zu verwickeln. Es giebt nämlich gewisse Halbgenies, die mit einer ungemeinen Lebhaftigkeit und Empfänglichkeit alles Außerordentliche, sei es Gutes oder Übles, in sich aufnehmen und wie ihr Eigentum verarbeiten. Sie haben einen Geniusflügel und einen andern von Wachsfedern. In guter Stunde, in der Erregung trägt wohl jener den andern mit in die Höhe; aber im Normalzustande der Ruhe schleppt der wächserne lahm hinter dem andern her. Oft möchte man solch hartes Urteil über ähnliche Charaktere zurücknehmen, — denn es glückt ihnen mancher Wurf; — oft ihnen gänzlich vom Schaffen abraten, weil sie selbst nicht wissen, wie arg sie sich und andere täuschen. Sie leben in immerwährender Spannung, in einer steten Krisis, in der man sie auch ruhig lassen und sie sich selbst aus ihr herausarbeiten lassen sollte, weil sie ein Wort des Tadels noch hartnäckiger, ein Wort des Lobes jedoch leicht übermütig macht. Da sie aber meist Ruhmsucht und nicht genug Gewalt über sich besitzen, der Welt gegenüber mit ihren Werken zurückzuhalten, so kann dieser natürlich das Unausgebildete und Zweideutige ihres Wesens nicht entgehen. Eben deshalb, weil in solchen Charakteren und Kompositionen noch

kein System und Stil beim Namen genannt werden kann, täuscht man sich auch oft in ihnen und über ihre Zukunft und sagt vielleicht Schlimmeres voraus, als geschieht. Das letzte wünschen wir in Bezug auf Lachner von ganzem Herzen und begeben uns von selbst aller divinatorischen Kritik. Nehme er dieses Wort, das mehr eine ganze Klasse, und Lachnern nur teilweise trifft, als den Ausspruch vieler an, die, über seine künstlerischen Anlagen durchaus einverstanden, das Nebengefühl nicht unterdrücken können, daß von ihm Höheres zu erwarten stände, wenn er den Beifall des großen Haufens dem schwerer wiegenden Lobe seiner Kunstgenossen aufopfern wollte. —

Kritische Umschau.

Duo zu vier Händen für Pianoforte von W. Taubert. Werk 11.

Nach öfterm Anhören und Durchspielen des überdem klaren Satzes fühlte ich immer eine Lücke. Es war als müßte noch etwas kommen oder als wäre etwas vorweg gegangen, was das Spätere erklärte. Formell und an sich ist es abgeschlossen, nicht der Idee nach. Ich weiß nicht, ob eine Sonate damit angelegt war und der Komponist beim letzten Satz angefangen hat, wie das wohl geschieht.

Die Menschen sind unleidlich und ungebildet überdies, die gleich ihren Musikschrank umwenden, um Ähnlichkeiten und Reminiscenzen herauszusuchen. Es kann kein Vorwurf sein, daß der Stil des Duos dem der bekannten, aber tiefer gehenden Onslowschen Sonate in E moll etwas verwandt scheint, ebensowenig daß, wie in jener ein Saiteninstrumentcharakter, im vorliegenden Stücke ein noch breiterer Instrumentalcharakter vorherrscht. Wer sein Instrument kennt und studiert hat, wird die Linie treffen. So wird auf der einen Seite der gehaltene Ton der menschlichen Stimme gewissen Instrumenten fremd bleiben, während durch vielseitige Prüfung anderer, die dem

eignen Instrument mehr oder weniger verwandt sind, neue Wirkungen sich entdecken. Wenn ich daher gleich in den ersten Takt Pauken, in den zweiten das antwortende Tutti, in die späteren kurzen Achtel Violinunisonos legen kann, so ist der Charakter des Instruments, für welches geschrieben worden, noch nicht verletzt, sondern der Genuß überhaupt vielleicht erhöht. —

Nach den Proben, die der Komponist in den vorjährigen Leipziger Winterkonzerten von seinem Kompositionstalent ablegte, ging ich mit etlichen Erwartungen, zu denen mich jene berechtigten, an das Werk. Ich täuschte mich nicht. Herr Taubert geht im Werke einen kräftigen schätzbaren Bürgerschritt, überschreitet nie[1]) verbotene Wege, ohne Furcht, mit dem Paß in der Tasche. Wir sind alle sehr schlimm. Sitzen wir im Wagen, so beneiden wir den Fußgänger, der langsam genießen und vor jeder Blume so lange stehen bleiben kann, als er will. Gehen wir zu Fuß, so werden wir's recht herzlich satt und nähmen vorlieb mit dem Bock. Ich meine: gewisse Fehler des einen würden wir dem andern für Tugenden anrechnen. Gäbe es einen Geistertausch, so würde ich Herrn Taubert etwas vom Blute einiger Hypergenialen, diesen etwas von der Mäßigung und dem Anstande jenes geben. Man mache dieser Ansicht Vorwürfe! Allerdings soll ein Kunstwerk nicht ein Alphabet aller ästhetischen Epitheten geben; aber die Kritik soll die notwendigen Forderungen (die vermißten, nicht die fehlenden), denen der Künstler nicht nachgekommen ist, nicht verheimlichen. Ich glaube, der echte poetische Schwung wäre eine. Im Werke gehen aber die Flügel nur langsam auf und nieder. Deute der Komponist diesen Ausspruch nicht falsch! Von welchen soll Heil und Segen in der Kunst zu erwarten sein, als von denen, die außer dem edlern Streben auch die größere Kraft besitzen, beides in Einklang zu bringen? Gerade die Besseren mögen mit ihren unbedeuten-

1) Den 4ten Takt auf S. 14 vielleicht ausgenommen. (Sch.)

deren Sachen zurückbleiben! Es kann mich erboßen, wenn ich so zusammengeschriebene „Souvenirs" von einem Meister, wie Moscheles, in die Hände bekomme mit komponierenden Musikstatisten hinterdrein, die rufen: „Der hat's auch nicht besser gemacht!" Das vorliegende Duo ist freilich besser, als tausend dergleichen, aber der Ansprüche an den besseren giebt es auch tausend mehr. Gegen Talente soll man nicht höflich sein. Vor Herz oder Czerny ziehe ich den Hut — höchstens mit der Bitte, mich nicht ferner zu inkommodieren.

Dies im Ganzen und für den Komponisten, der vielen durch ein vorzügliches Pianofortekonzert, das er der Welt bald vorlegen wolle, wert geworden ist. Wiegt nun unser Werk bei weitem innerlich wie äußerlich leichter, so ist ihm doch Verbreitung zu wünschen. Man kann diese sogar voraussagen, da es ziemlich handlich, ohne höher fliegende Passagen geschrieben, angenehm, ja sogar schön klingen kann, wenn man es immer mit der vortrefflichen Dilettantin, der es zugeeignet ist,[1]) spielen könnte. —

Das Ganze geht in A moll, obwohl es vielleicht eher einen G moll-Charakter aussprechen will. So gesangreich, fast innig das erste Thema ist, so arm sticht das zweite in E moll dagegen ab. Den Gedanken, dem ersten gezogenen ein zweites in abgeschlossenen Noten als Kontrast entgegenzusetzen, müßte man loben, wenn das in E minor bedeutender in der Erfindung und nicht sogar harmonieleer wäre. Das Mißlungene, Unkanonische tritt bei der spätern Bearbeitung um so stärker vor, die mehr gemacht, geschrieben, wenig Genialisches hat. Gut bleibt's immer, daß sich die Armut hier wenigstens offen zeigt. — Wollt ihr aber wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn

1) Frau Henriette Voigt (s. S. 28 Anm. 3). Als sie 1839, erst dreißigjährig, starb, weihte ihr Schumann in der Zeitschrift die „Erinnerung an eine Freundin", die auch in die „Ges. Schriften" übergegangen ist.

in die Höhe zieht und adelt, und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet. —

Ich wünschte vorhin dem Werk Verbreitung. Ich meine so. Vor allem thut es not, der jungen anwachsenden Zeit etwas an die Hand zu geben, was sie vor dem schlimmen Einfluß bewahre, den gewisse niedrigvirtuosische Werke auf jene ausgeübt. Je allgemeiner der Kunstsinn, je besser. Für jede Stufe der Bildung sollen Werke da sein. Beethoven hat sicher nicht gewollt, daß man ihn meint, wenn von Musik die Rede ist. Er hätte das sogar verworfen. Darum für alle das Rechte und Echte! Nur für das Heuchlerische, für das Häßliche, das sich in reizende Schleier hüllt, soll die Kunst kein Spiegelbild haben. Wäre der Kampf nur nicht zu unwürdig! — Doch, jenen Vielschreibern, deren Werkzahl sich nach der Bezahlung richtet (es giebt berühmte Namen darunter), jenen Anmaßenden, die sich wie außer dem Gesetz stehend betrachten, endlich jenen armen oder verarmten Heuchlern, die ihre Dürftigkeit noch mit bunten Lumpen herausputzen, muß mit aller Kraft entgegengetreten werden. Sind diese niedergedrückt, so greift die Masse von selbst nach dem Bessern.

Großes Septuor für Pianoforte, Violine, Viola, Klarinette, Horn, Violoncell und Kontrabaß von J. Moscheles.[1])

Werk 88.

Die Recension wird wenig länger werden, als der Titel, da wir das Werk noch nicht im Ensemble gehört. Das Pianoforte scheint natürlich zu dominieren, wenn auch nicht autokratisch, doch monarchisch, daher wir es verantworten wollen, wenn wir den Genuß, den uns die Klavierstimme und einzelne Blicke in die Instrumentalbegleitung gegeben, auch anderen versprechen.

---

1) 1794—1870.

Sollten manche, namentlich in den drei letzten Sätzen, das bewegliche Leben seines früheren Sextettes vermissen, so danke man doch überhaupt dem Himmel, daß wieder einmal ein kompliziertes Stück erscheint, welches an sich den ganzen Ernst und Fleiß des Tonsetzers in Anspruch nimmt und diesmal auch das Studium, was es reproduciert erfordert, sicherlich verdient und belohnt. Denn es scheint als wollten sich die jüngeren Pianofortekomponisten nach und nach außer aller Verbindung mit anderen Instrumenten setzen und ihr Instrument zum unabhängigen Orchester en miniature erheben, — ja nicht einmal Vierhändiges sieht und hört man viel. Sei dem wie ihm wolle, geschieht damit ein Vorschritt der Pianofortemusik oder ein Rückschritt im größern Ganzen, so wollen wir auch an die Freude und den Nutzen denken, den öfteres Zusammenleben und Zusammenstreben immer geschafft hat und fürder schaffen wird. —

Die Schwierigkeiten der Klavierstimme sind weder gewagt, noch durchaus neu, aber wohlerwogen und zum Ganzen gehörig. Die eigentümliche, gesunde und kernhafte Spielweise dieses Virtuosen fällt einem auf jeder Seite ein.

In der Ausgabe ohne Begleitung — (wie in allen Arrangements überhaupt) — wünschten wir an den Stellen, welche durch die anderen Instrumente gestützt werden und erst durch sie Bedeutung annehmen, eine noch genauere Angabe des Accompagnements, als es schon geschehen ist, nicht damit der Spieler weniger aufzupassen brauche, sondern damit er beim Einzelspiele die Instrumente in der Phantasie gleichsam forttragen könne. Sollen aber beim Fehlen des Accompagnements die Stimmen konzentriert werden, wie auf S. 10 angegeben ist, so dünkt uns, müsse man, was treu kopiert auf dem Klaviere nicht wirkt, durch andere und neue Mittel zu heben suchen. Wie es aber an der angeführten Stelle gemacht ist, empfindet man eine Lücke und Leere, die sehr leicht ausgefüllt werden konnte. Es ist das nur Nebensache und es kömmt uns nicht bei, einem so denkenden und gewissenhaft

arbeitenden Tonsetzer, als welcher Moscheles in seinen größeren Arbeiten dasteht, hiermit etwas zu sagen, was er nicht schon gewußt, als Referent seine Alexandervariationen studiert, nämlich vor mehr als zehn Jahren: aber für andere Komponisten bemerken wir es. Denn darin, daß diese z. B. die Tuttis ihrer Konzerte so nachlässig und unklaviermäßig arrangieren, Bässe unten, Melodie oben, in der Mitte zwei stumme Oktaven, darin liegt die Schuld, wenn sie (die Tuttis) so unverantwortlich gemein als Nebensachen abgethan werden, daß man noch froher ist als der Spieler selbst, wenn er aufhört und mit dem Solo anfängt. Mit der Ausrede aber, daß man sich während der Tuttis erholen müsse, verschont uns gänzlich und wir können Euch als Muster und zur Nachahmung, wie man Komponisten und Kompositionen zu achten habe, niemanden mehr empfehlen, als Moscheles selbst, den wir öfters privatim seine Konzerte spielen gehört und der mit solcher Kraft und Energie, mit solcher Zartheit in der Nüancierung der verschiedenen Instrumente das Orchester mit den zehn Fingern zusammenhielt und wiedergab, daß wir ihn darin erst recht als Künstler erkannten.

Felix Mendelssohn, sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte. (Zweites Heft.)

Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsstunde am Klavier gesessen (ein Flügel scheint zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte komponierte, die Worte wegstriche und so der Welt übergäbe, aber dann ist es nicht das rechte, sondern sogar eine Art Betrug, — man müßte denn damit eine Probe der musikalischen Gefühlsdeutlichkeit anstellen wollen und den

Dichter, dessen Worte man verschwiege, veranlassen, der Komposition seines Liedes einen neuen Text unterzulegen. Träfe er im letzten Falle mit dem alten zusammen, so wäre dies ein Beweis mehr für die Sicherheit des musikalischen Ausdruckes. Zu unsern Liedern! Klar wie Sonnenlicht sehen sie einen an. Das erste kommt an Lauterkeit und Schönheit der Empfindung dem in E dur im ersten Hefte beinahe gleich; denn dort quillt es noch näher von der ersten Quelle weg. Florestan sagte: „Wer solches gesungen, hat noch langes Leben zu erwarten, sowohl bei Lebzeiten als nach dem Tode; ich glaube, es ist mir das liebste." Beim zweiten Lied fällt mir Jägers Abendlied von Goethe ein: „Im Felde schleich' ich still und wild, gespannt mein Feuerrohr" u. s. w.; an zartem duftigem Bau erreicht es das des Dichters. Das dritte scheint mir weniger bedeutend, und fast wie ein Rundgesang in einer Lafontaine'schen Familienscene; indes ist es echter unverfälschter Wein, der an der Tafel herumgeht, wenn auch nicht der schwerste und seltenste. Das vierte find' ich äußerst liebenswürdig, ein wenig traurig und in sich gekehrt, aber in der Ferne spricht Hoffnung und Heimat. In der französischen Ausgabe finden sich, wie in allen Stücken so vorzüglich in diesem, bedeutende Abweichungen von der deutschen, die indessen Mendelssohn nicht anzugehören scheinen. — Das nächste trägt etwas Unentschiedenes im Charakter, selbst in Form und Rhythmus, und wirkt demgemäß. Das letzte, eine venetianische Barcarole, schließt weich und leise das Ganze zu. — So wollet euch von neuem der Gaben dieses edlen Geistes erfreuen! — 2.

W. Taubert. An die Geliebte. Acht Minnelieder für das Pianoforte.

Werk 16.

Der Komponist gehört zu den Talenten, die, ohne irgend den Kampf und Haß der Parteien zu erregen, sich bei allen,

Klassikern wie Romantikern, Kennern wie Laien, Achtung und Ansehn erworben haben: zu den gebildeten Konservativen, die wohl mit voller Liebe am Alten hängen, aber auch Empfänglichkeit für neue Erscheinungen und Kraft zu eignen Anschauungen besitzen. Dies letzte offenbart sich namentlich in der obigen Komposition von neuem. Zwar find' ich schon in der reizend schwermütigen G moll-Etude von Ludwig Berger, dem Lehrer von Mendelssohn und Taubert, ein recht eigentliches Lied ohne Worte, aber Mendelssohn gab dem Genre einen Namen und Taubert führte ihn in noch andrer Weise aus. Nur hätt' ich (so wenig es im Ganzen verschlägt) statt der Überschrift „Minnelieder" eine bezeichnendere gewünscht; denn man kann wohl Lieder „ohne" Worte sagen, aber im Begriff Lied (ohne jenen Zusatz) liegt das Mitwirken der Stimme eingeschlossen. Vielleicht würd' ich die Musik einfach „Musik zu Texten von Heine" u. s. w. genannt haben. Denn darin unterscheiden sie sich von den Mendelssohnschen, daß sie durch Gedichte angeregt sind, während jene vielleicht umgekehrt zum Dichten anregen sollen.

Ich weiß nicht, ob die Musik dem vorgesetzten Gedichte vom Anfang bis Ende folgt, ob der Grundton der ganzen Poesie oder nur der Sinn der angeführten Mottos in der Musik nachgebildet ist; doch vermut' ich bei den meisten das letzte.

Die Komposition an und für sich muß allen, die Treffliches, Echtes, Musikalisches lieben, von Grund aus empfohlen werden; ja hier und da greift sie wohl mit den Wurzeln noch tiefer, als die verwandten Lieder ohne Worte von M., in denen sich dagegen freilich die Blütenzweige schlanker, freier und geistiger erheben: dort ist mehr in die Tiefe gebrochen, hier mehr in die Höhe erzogen.

Als schönstes, innigstes gilt mir das, was auch das leichteste ist: „Wenn ich mich lehn' an deine Brust, kommt's über mich wie Himmelsluft." Eine musikalische Übersetzung des Schlusses desselben Heineschen Gedichtes: „Doch wenn du sagst:

ich liebe dich, da muß ich weinen bitterlich", möge sich der Komponist für die Zukunft zurückgelegt haben.

In Nr. 2 dünkt mir das Accompagnement zu malerisch, äußerlich: jedenfalls sollte bei dem Übergang nach Dur eine neue beruhigende Figur auftreten.

In Nr. 1 „Der Holdseligen, sonder Wank, sing' ich fröhlichen Minnesang" tritt die Musik gegen das freudige Hinausrufen der liebenden Seele zurück; auch wird es gegen die Mitte hin zu breit, nur am Schluß (von C moll nach As dur) erwärmt es wiederum.

Die übrigen Nummern sind mehr oder minder schöne, immer vom Herzen gehende Sänge; das einzige Nr. 5 würde ich, wenn es wegfiele, nicht vermissen.

Die Texte sind durchweg lyrisch.

„Die Wut über den verlornen Groschen."

Rondo von Beethoven.

(Op. posthumum.)[1])

Etwas Lustigeres giebt es schwerlich, als diese Schnurre. Hab' ich doch in einem Zug lachen müssen, als ich's neulich zum erstenmale spielte. Wie staunt' ich aber, als ich beim zweiten Durchspielen eine Anmerkung las des Inhalts: dieses unter L. v. Beethovens Nachlasse vorgefundene Capriccio ist im Manuskripte folgendermaßen betitelt: „Die Wut über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice". — O es ist die liebenswürdigste, ohnmächtigste Wut, jener ähnlich, wenn man einen Stiefel nicht von den Sohlen herunterbringen kann und nun schwitzt und stampft, während der ganz phlegmatisch zu dem Inhaber oben hinaufsieht. — Aber hab' ich euch endlich einmal, Beethovener! — Ganz anders möcht' ich über euch wüten und euch samt und sonders anfühlen mit sanftester

1) Als Op. 129 erschienen.

Faust, wenn ihr außer euch seid und die Augen verdreht und ganz überschwenglich sagt: B. wolle stets nur das Überschwengliche, von Sternen zu Sternen flieg' er, los des Irdischen. „Heute bin ich einmal recht aufgeknöpft", hieß sein Lieblingsausdruck, wenn es lustig in ihm herging. Und dann lachte er wie ein Löwe und schlug um sich, — denn er zeigte sich unbändig überall. Mit diesem Capriccio schlag' ich euch. Ihr werdet's gemein, eines Beethoven nicht würdig finden, eben wie die Melodie zu: „Freude schöner Götterfunken" in der D moll-Symphonie, ihr werdet's verstecken weit, weit unter die Eroica! Und wahrlich, hält einmal bei einer Auferstehung der Künste der Genius der Wahrheit die Wage, in welcher dies Groschencapriccio in der einen Schale und zehn der neuesten pathetischen Ouverturen in der andern lägen, — himmelhoch fliegen die Ouverturen. Eines aber vor allem könnt ihr daraus lernen, junge und alte Komponisten, was vonnöten scheint, daß man euch manchmal daran erinnere: Natur, Natur, Natur! —

Der Psychometer.

Den wenigsten der Leser dürfte der Portiussche Psychometer[1]) etwas Unbekanntes sein, obwohl ein Rätsel. Man soll nur in ihm keinen elenden Temperamentfisch suchen, der sich sehr zusammenkrümmte bei Sanguinischen, sondern, wie der Erfinder will, eine ordentlich auf wissenschaftlichem Weg gefundene Maschine, welche Naturell, Charakter des Experimentierten ohne tausend Worte und in den feinsten Schattierungen anzeigt, d. h. eine, die, nähme solche die Welt als stimmfähig an, ebenso bald von der Menschheit zertrümmert würde, wie sie selbst in mancher Beziehung zertrümmerte. Denn der Mensch will gar nicht wissen, was alles Herrliches an und in ihm ist.

1) Er war eine noch nicht erklärte Erfindung eines M. Portius, die damals in Leipzig viel von sich sprechen machte. (Sch.)

Erstaunt, verdutzt ging ich vom Seelenmesser fort, die Treppe hinunter, manches erwägend. Er hat das Gute, daß man einmal eine Stunde über sich nachdenkt. Unter den vielen traurigen Wahrheiten, die mir gesagt wurden, war ich auf einige offenbare Schmeicheleien gestoßen. Man ist geneigt, sich für den zu halten, für den man gehalten wird. Nicht ungern gesteh' ich, daß mich die Maschine erfinderisch genannt.[1]) Die Musik lag zu nahe, als daß ich nicht an etwas denken sollen, was ähnlich mit Erfolg auf diese anzuwenden wäre. Mein ganzes Blut schoß auf bei dem Gedanken.

Zuerst dachte ich an die Verleger. Kaum find' ich Worte, sie auf die Größe der Realisierung einer solchen Erfindung aufmerksam zu machen. Stürzte z. B. ein jugendlicher Komponist zur Thüre hinein, so würde der Händler das Manuskript ruhig in den Kompositionsseelenmesser legen und, auf die unverrückt bleibende Magnetzunge fußend, dem Phantasten das „Nichtreflektierenkönnen" bemerken, ohne daß es im geringsten beleidigte. — Dann dachte ich an vieles und an die Welt überhaupt. Ganze Zukunftsfrühlinge zogen an mir vorüber, denen im Uranus ähnlich, auf welchem einer 21 Jahre, 134 Tage und 12 Stunden dauert. Klar ward mir's, daß dann kein Mozartgenie in einer Kaufmannswiege verloren gehen, daß dann sämtliche musikalische Cagliostros ohne weiteres aus der Welt gejagt würden — auf Apollotempeln stünden Statuen der Themis ohne Wage und Schwert, an Themisaltären opferten unverhüllte Aphroditen — wahrlich! Künstler und Kritiker trügen endlich den Regenbogen des ewigen Friedens, unter dem die Kunst hinschiffte, als glücklichste.

Lange experimentiert' ich, nahm an, verwarf. Glückliche

---

1) Ausführliches über seinen Besuch der geheimnisvollen Maschine schrieb Schumann an die Mutter am 9. April 1833 (Jugendbriefe 204 f.). Das Beiwort „erfinderisch" findet sich dort nicht; daß Schumann es sich hier beilegt, dient wohl nur zur Überleitung auf das Folgende.

Versuche drängten wieder. Wie Nicolaus Marggraf,[1]) als er den Demanten unter den Kohlen funkeln sah, rief ich oft in mir: „sollte wohl Gott so gütig sein gegen mich Sünder und Hund" — um es kurz zu machen, der Demant lag da und blitzte stark. —

Wie leicht es unter solchen Umständen ist, in Zeitungen zu schreiben, sieht jeder. Die Welt liebt Autoritäten (zum Schaden beider), aber auch Wahrheit (zum Besten aller). Nun könnte es dieser einmal einfallen, jenen auf den Zahn zu fühlen und dann würden leicht wunderbare Dinge zur Sprache kommen. —

Vieles fragt man bei Werken, besonders viererlei, — ob sie von Talent, ob sie von Schule, ob sie von Selbsturteil des Verfassers zeugen, endlich zu welcher Partei letzterer zu rechnen. —

Natürlich stellt der Psychometer Fragen wie folgende:

I. Zeigt Komponist hervorstechendes Talent? —
II. Hat er seine Schule gemacht?
III. Hätte er mit seinem Werk zurückhalten sollen?
IV. Neigt sich selbiger zu den
1) Klassikern,
2) Juste-Milieuisten.
3) Romantikern?

Die Antworten heißen nun:

a) nein (absolut negativ),
b) ich weiß nicht (relativ negativ),
c) ich glaube (relativ affirmativ),
d) gewiß (absolut affirmativ).

Ich schmeichle mir klar zu sein. Mag nun jeder die Leistungen am Kompositionen-Seelenmesser heiter und gründlich prüfen:

Beim ersten der unten angeführten Werke antwortete auf I=d, auf II=d, auf III=a, IV schwankt zwischen

---

1) „Komet" von Jean Paul. (Sch.)

1 und 3. — Wie freudig fand ich mein eigenes Urteil auch in den folgenden Werkeigenschaften bestätigt, von denen ich einzelne nenne, als: klavierschön, sauber gearbeitet, verständig, gestalt- und gehaltvoll, etwas spohrisch, zurückhaltend, geistreich, edel, der wärmsten Empfehlung wert. Zu „zurückhaltend" erlaube ich mir den Zusatz, daß der Psychometer vielleicht die Sordinen meint, die der Komponist seinen Melodien aufsetzt. Es fehlt keineswegs die Lust der Jugend, ihr lautes Hinausrufen, aber es scheint als fürchte er, die Welt möge seine Stimme noch nicht als voll anerkennen, — daher man in einzelnen Stellen, die sich in entfernte Tonarten wagen, eine gewisse Angst spürt, ob er sich auch zur rechten Zeit herauswickeln werde. Dies soll weniger einen Talentfehler, als einen Charakterzug bezeichnen.

Bei den zweiten berichte ich kurz so. Mit I korrespondiert b, mit II = d, mit III = b. Auf IV schweigt alles. Die Aussagen des Psychometer ließen sich in folgenden zusammenfassen. Es giebt Kopfwalzer, Fußwalzer, Herzwalzer. Die ersten schreibt man gähnend, im Schlafrock, wenn unten die Wagen, ohne einen einzuheben, zum Ball vorbeifliegen; sie gehen etwas aus C- und F dur. Die zweiten sind die Straußschen, an denen alles wogt und springt, — Locke, Auge, Lippe, Arm, Fuß.[1]) Der Zuschauer wird unter die Tänzer hingerissen, die Musiker sind gar nicht verdrießlich, sondern blasen lustig drein ein, die Tänze scheinen selbst mit zu tanzen; ihre Tonarten sind D dur, A dur. Die letzte Klasse machen die Des- und As dur-Schwärmer aus, deren Vater der Sehnsuchtswalzer zu sein scheint, die Abendblumen und Dämmerungsgestalten, die Erinnerungen an die verflogene Jugend und an tausend Liebes. Die vorliegenden gehören mehr zur ersten Gattung als zur letzten, zur zweiten gar nicht.

Nun lud ich die 8 Romanzen und Adagios in die Maschine. Mit guter Absicht und um sie im Springurteil, was

1) Natürlich ist der Vater Johann Strauß (1804—1849) gemeint.

jetzt beliebt ist, zu versuchen, steckt' ich ein Orgelstück als Matrone zwischen Policinells. Die herrlichsten Resultate blieben nicht aus.

Auf I kam a, auf II=c, auf III=c, auf IV entschieden 1. Der Psychometer fuhr etwas dunkel fort: — man kann Gutes im Stillen wirken, aber man soll nicht alles im Ganzen bedeutend nehmen; dadurch wird dem Bessern Platz genommen — Mittelstimmen müssen da sein: offenbar geht aber die eigentliche Melodie verloren, schreien jene so stark (es ist das wohl tiefer zu beziehen, als auf die Mittelstimmen im Werk). — Dennoch schadet guter Wille, sollte er auch nicht durch Talentkraft unterstützt sein, der Kunst seltener als talentvolle Anmaßung. Der Biene vergiebt man den Stachel des Honigrüssels halber, der Wespe jenen nicht, weil ihr dieser fehlt. Nun fliegt noch eine Mittelklasse herum, ohne viel zu arbeiten, viel zu schaden. Man soll diese, schwirren sie uns nicht gerade unbequem vorm Auge, nicht gleich niederschlagen.

Als ich die Allegresse einhob, bewegte sich alles rührig, — c nach I, d nach II, a nach III, IV nach 2. Nun hörte ich dieses: „Die Übersetzung der deutschen Fröhlichkeit in gladness, giocondità, l'allegresse wäre kaum nötig gewesen. Hätte man gespielt, so müßte man sagen: das ist ein hurtig fröhlich Ding. Flattere nur zu, du Schmetterlingmädchen, du würdest die Farbe verlieren, griffe man dich hart an."

Jetzt war die Maschine etwas ermattet. Als ich aber die Tänze einlegte, geriet sie in sichtbare Unruhe. Es respondierte auf I=c, auf II=a, auf III=d. Auf IV sprach 3 stark an. Folgendes erfuhr ich: — „Er empfinde viel, aber meist falsch — trotz einzelner Mondblitze tappe er im Dunkeln, erwische wohl hier und da eine Blume, aber auch Stroh — vieles würde man für offenbaren Spaß halten müssen, ergebe sich nicht aus dem Ganzen, daß es ernstlich gemeint war — er ziele gut, mache aber (wie ungeübte Schützen) beim Losdrücken die Augen zu — da er noch zu lernen habe, so möge

ihm das Geständnis, daß Psychometer diese querspringenden poetischen Kobolde oft einem Dutzend gelehrter Mattaugen, Spitznasen vorziehe, ein aufmunterndes sein."

Und so hätte ich nichts zu thun, als die Titel abzuschreiben, so wie meinen eigenen.

C. Krägen, 3 Polonoises p. le Pft. Oe. 9.

Hartknoch, 6 gr. Valses, p. le Pft. Oe. 9.

C. Geisler, 8 Romanzen und Adagios für Physharmonica oder Orgel. Op. 11.

J. Otto, l'Allegresse. Rondoletto à quatre ms. p. le Pft. Oe. 19.

E. Güntz, Tänze für das Pft. Floreſtan.

Charakteristik der Tonarten.

Man hat dafür und dagegen gesprochen; das Rechte liegt wie immer mitten innen. Man kann ebenso wenig sagen, daß diese oder jene Empfindung, um sie sicher auszudrücken, gerade mit dieser oder jener Tonart in die Musik übersetzt werden müsse (z. B. wenn man theoretisch beföhle, rechter Ingrimm verlange Cis moll und dgl.), als Zeltern beistimmen, wenn er meint, man könne in jeder Tonart jedes ausdrücken. Schon im vorigen Jahrhunderte hat man zu analysieren angefangen; namentlich war es der Dichter C. D. Schubart, der in den einzelnen Tonarten einzelne Empfindungs-Charaktere ausgeprägt gefunden haben wollte. So viel Zartes und Poetisches in dieser Charakteristik sich findet, so hat er fürs erste die Hauptmerkmale der Charakterverschiedenheit in der weichen und harten Tonleiter ganz übersehen, sodann stellte er zu viel kleinlich-specialisierende Epitheten zusammen, was sehr gut wäre, wenn es damit seine Richtigkeit hätte. So nennt er E moll ein weiß gekleidetes Mädchen mit einer Rosaschleife am Busen; in G moll findet er Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem unglücklichen Plan, mißmutiges Nagen

am Gebiß. Nun vergleiche man die Mozartsche G moll Symphonie, diese griechisch schwebende Grazie, oder das G moll Konzert von Moscheles und sehe zu! — Daß durch Versetzung der ursprünglichen Tonart einer Komposition in eine andere eine verschiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verschiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, ist ausgemacht. Man spiele z. B. den „Sehnsuchtswalzer" in A dur oder den „Jungfernchor" in H dur! — die neue Tonart wird etwas Gefühlwidriges haben, weil die Normalstimmung die jene Stücke erzeugte, sich gleichsam in einem fremden Kreis erhalten soll. Der Prozeß, welcher den Tondichter diese oder jene Grundtonart zur Aussprache seiner Empfindungen wählen läßt, ist unerklärbar, wie das Schaffen des Genius selbst, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß giebt, das jenen sicher einschließt. Der Tondichter trifft daher unmittelbar das Rechte, wie der Maler seine Farben ohne viel nachzudenken. Sollten sich aber wirklich in den verschiedenen Epochen gewisse Stereotyp-Charaktere der Tonarten ausgebildet haben, so müßte man in derselben Tonart gesetzte, als klassisch geschätzte Meisterwerke zusammenstellen und die vorherrschende Stimmung untereinander vergleichen; dazu fehlt natürlich hier der Raum. Der Unterschied zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden. Jenes ist das handelnde, männliche Prinzip, dieses das leidende, weibliche. Einfachere Empfindungen haben einfachere Tonarten; zusammengesetzte bewegen sich lieber in fremden, welche das Ohr seltener gehört. Man könnte daher im ineinanderlaufenden Quintenzirkel das Steigen und Fallen am besten sehen. Der sogenannte Tritonus, die Mitte der Oktave zur Oktave, also Fis, scheint der höchste Punkt, die Spitze zu sein, die dann in den B-Tonarten wieder zu dem einfachen, ungeschminkten C dur herabsinkt.

Aphorismen.

Das Beherrschende.

Schon längst war es mir aufgefallen, daß in Fields Kompositionen so selten Triller vorkommen, oder nur schwere, langsame. Es ist so. Field übte ihn tagtäglich mit großem Fleiß in einem Londoner Instrumentmagazin, als ein stämmiger Geselle sich über das Instrument lehnt und stehend einen so schnellen, runden schlägt, daß jener das Magazin verläßt mit der Äußerung: kann der es, brauch' ich es nicht zu lernen. — Sollte aber hierin und in Ähnlichem nicht der tiefere Sinn zu erkennen sein, daß der Mensch sich eigentlich nur vor dem beugt, was mechanisch nicht nachzuahmen ist?

F—n.

Dilettantismus.

Hüte dich, Eusebius, den vom Kunstleben unzertrennlichen Dilettantismus (im bessern Sinn) zu gering anzuschlagen. Denn der Ausspruch: „kein Künstler, kein Kenner" muß so lang als Halbwahrheit hingestellt werden, als man nicht eine Periode nachweist, in der die Kunst ohne jene Wechselwirkung geblüht habe.

R—o.

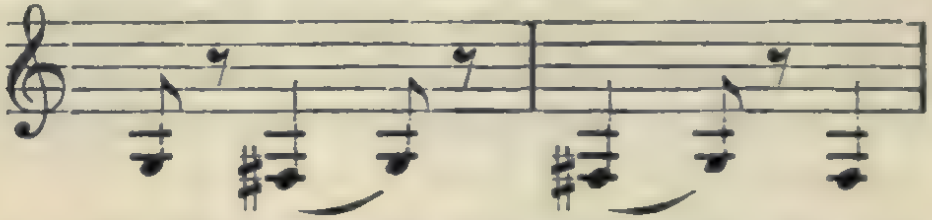
Das Komische in der Musik. [1])

Die weniger gebildeten Menschen sind im Ganzen geneigt, aus der Musik ohne Text nur Schmerz oder nur Freude, oder (was mitten inne liegt) Wehmut herauszuhören, die feineren Schattierungen der Leidenschaft aber, als in jenem den Zorn, die Reue, in dieser das Gemächliche, das Wohlbehagen ꝛc. zu finden nicht imstande, daher ihnen auch das Verständnis von Meistern, wie Beethoven, Franz Schubert, die jeden

1) Der Aufsatz knüpft an einen gleichnamigen von C. Stein im 60. Heft der Cäcilia an.

Lebenszustand in die Tonsprache übersetzen konnten, so schwer wird. So glaub' ich in einzelnen moments musicaux[1]) von Schubert sogar Schneiderrechnungen zu erkennen, die er nicht zu bezahlen imstande, so ein spießbürgerlicher Verdruß schwebt darüber. In einem seiner Märsche meinte Eusebius ganz deutlich den ganzen österreichischen Landsturm mit Sackpfeifen vorn und Schinken und Würsten am Bajonette zu erkennen. Doch ist das zu subjektiv.

Von rein komischen Instrumentaleffekten führ' ich aber an die in der Oktave gestimmten Pauken im Scherzo der D moll-Symphonie, die Hornstelle



in dem der A dur-Symphonie von Beethoven, überhaupt die verschiedenen Einschnitte in D dur im langsamen Tempo, mit denen er plötzlich aufhält und zu dreimalen erschreckt (wie denn der ganze letzte Satz derselben Symphonie das Höchste im Humor ist, was die Instrumentalmusik aufzuweisen), dann das Pizzicato im Scherzo der C moll-Symphonie, obwohl etwas dahinter dröhnt.

So fängt bei einer Stelle im letzten Satz der F dur-Symphonie ein ganzes wohlbekanntes und geübtes Orchester zu lachen an, weil es in der Baßfigur

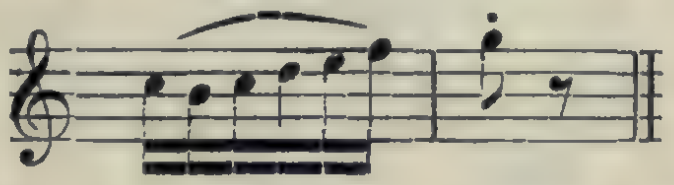
den Namen eines geschätzten Mitglieds (Belcke) zu hören fest behauptet. Auch die fragende Figur

---

1) Es bedarf wohl keiner besonderen Verteidigung, daß der Schubertsche Sprachschnitzer „musicals" hier berichtigt ist. Einige neuere Ausgaben der berühmten Stücke haben dasselbe gethan. (Vgl. den kleinen Mahnruf des Herausgebers in der Neuen Musik-Zeitung, Köln 1883, Nr. 28.)

im Kontraviolon der C moll-Symphonie wirkt lustig. Die im Adagio der B dur-Symphonie

ist zumal im Baß oder in der Pauke ein ordentlicher Falstaff. Einen humoristischen Eindruck bringt auch der letzte Satz im Quintett (Werk 29) hervor von der schnippischen Figur



an bis zum plötzlichen Eintritt des Zweivierteltaktes, der den gegenkämpfenden Sechsachtler durchaus niedermachen will. Gewiß ist, daß Beethoven im Andante scherzoso selbst eintritt (wie etwa Grabbe mit der Laterne in seinem Lustspiel)[1]) oder ein Selbstgespräch hält, das sich anfängt: Himmel — was hast du da angerichtet! — da werden die Perücken die Köpfe schütteln (eigentlich umgedreht) 2c. Gar spaßhaft sind dann die Schlüsse im Scherzo der A dur-Symphonie, im Allegretto der achten. Man sieht den Komponisten ordentlich die Feder wegwerfen, die wahrscheinlich schlecht genug gewesen. Dann die Hörner am Schluß des Scherzo der B-Symphonie, die mit

noch einmal wie recht ausholen wollen. Wie viel findet sich dann im Haydn (im idealischen Mozart weniger). Unter den

1) „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung."

Neueren darf, außer Weber, namentlich Marschner nicht unerwähnt bleiben, dessen Talent zum Komischen sein lyrisches[1]) bei weitem zu überragen scheint. Florestan.

Schwärmbriefe.[2])

1.

Eusebius an Chiara.

Zwischen all' unsern musikalischen Seelenfesten guckt denn doch immer ein Engelskopf hindurch, der dem einer sogenannten Clara bis auf den Schalkzug um das Kinn mehr als ähnlich sieht. Warum bist du nicht bei uns und wie magst du gestern Abend an uns Firlenzer gedacht haben von der „Meeresstille" an bis zum auflodernden Schluß der B dur-Symphonie!

Außer einem Konzerte selbst wüßt' ich nichts Schöneres, als die Stunde vor demselben, wo man sich mit den Lippenspitzen ätherische Melodien vorsummt, sehr behutsam auf den Zehen auf- und abgeht, auf den Fensterscheiben ganze Ouverturen aufführt. . . . Da schlägt's Dreiviertel. Und nun wandelte ich mit Florestan die blanken Stufen hinauf. Sebb, sagte der, auf vieles freu' ich mich diesen Abend, erstens auf die ganze Musik selbst, nach der es einen dürstet nach dem dürren Sommer, dann auf den F. Meritis,[3]) der zum erstenmal mit seinem Orchester in die Schlacht zieht, dann auf die Sängerin Maria[4]) und ihre vestalische Stimme, endlich auf das ganze Wunderdinge erwartende Publikum, auf das ich, wie du weißt, sonst nur wenig gebe . . . Bei „Publikum" standen wir vor dem alten Kastellan mit dem Komthurgesicht,

---

1) „das tragische" heißt es ursprünglich.

2) „Wahrheit und Dichtung" könnten auch diese Briefe heißen. Sie betreffen die ersten unter Mendelssohns Leitung gehaltenen Gewandhauskonzerte im Oktober 1835. (Sch.)

3) Vgl. S. 11.

4) Henriette Grabau, Konzertsängerin (1805—1852).

der viel zu thun hatte und uns endlich mit verdrießlichem Gesicht einließ, da Florestan wie gewöhnlich seine Karte vergessen. Als ich in den goldglänzenden Saal eintrat, mag ich, meinem Gesichte nach zu urteilen, vielleicht folgende Rede gehalten haben: Mit leisem Fuße tret' ich auf: denn es dünkt mir, als quöllen da und dort die Gesichter jener Einzigen hervor, denen die schöne Kunst gegeben ist, Hunderte in demselben Augenblicke zu erheben und zu beseligen. Dort seh' ich Mozart, wie er mit den Füßen stampft bei der Symphonie, daß die Schuhschnalle losspringt, dort den Altmeister Hummel phantasierend am Flügel, dort die Catalani, wie sie den Shawl sich abreißt, da ein Teppich zur Unterlage vergessen war, dort Weber, dort Spohr und manche andere. Und da dacht' ich auch an dich, Chiara, Reine, Helle, — wie du sonst aus deiner Loge herunterforschtest mit der Lorgnette, die dir so wohl ansteht. Mitten unter den Gedanken traf mich Florestans Zornauge, der an seiner alten Thürecke angewachsen stand, und in dem Zornauge stand ohngefähr dieses: „daß ich dich endlich einmal wieder zusammen habe, Publikum, und aufeinander hetzen kann . . . schon längst, Öffentliches, wollt' ich Konzerte für Taubstumme errichten, die dir zur Richtschnur dienen könnten, wie sich zu betragen in Konzerten, zumal in den schönsten . . wie Tsing-Sing solltest du zum Pagoden versteinert werden, fiel' es dir ein, etwas von den Dingen, die du im Zauberland der Musik gesehn, weiter zu erzählen" u. s. w. Meine Betrachtung unterbrach die plötzliche Totenstille des Publikums. F. Meritis trat vor. Es flogen ihm hundert Herzen zu im ersten Augenblicke.

Erinnerst du dich, als wir des Abends von Padua weg die Brenta hinabfuhren; die italienische Glutnacht drückte einem nach dem andern das Auge zu. Da am Morgen rief plötzlich eine Stimme: ecco, ecco, Signori, Venezia! — und das Meer lag vor uns ausgebreitet, still und ungeheuer, aber am äußersten Horizonte spielte ein feines Klingen auf und nieder, als sprächen die kleinen Wellen miteinander im Traume.

Sieh', also weht und webt es in der „Meeresstille“,[1]) man schläfert ordentlich dabei und ist mehr Gedanke, als denkend. Der Beethovensche Chor nach Goethe und das accentuierte Wort klingt beinah' rauh gegen diesen Spinnenwebeton der Violinen. Nach dem Schluß hin löst sich einmal eine Harmonie los, wo den Dichter wohl das verführerische Auge einer Nereustochter angeschaut haben mag, ihn hinabzuziehen, — aber da zum erstenmal schlägt eine Welle höher auf und das Meer wird nach und nach aller Orten gesprächiger, und nun flattern die Segel und die lustigen Wimpel und nun halloh fort, fort, fort . . . „Welche Ouverture von F. Meritis mir die liebste?“ fragte mich ein Einfältiger und da verschlangen sich die Tonarten E moll, H moll und D dur[2]) wie zu einem Graziendreiklang, und ich wußte keine bessere Antwort, als die beste: „jede“. Der F. Meritis dirigierte als hätt' er die Ouverture selbst komponiert und das Orchester spielte darnach: doch fiel mir der Ausspruch Florestans auf: es hätte etwa so gespielt, wie er, als er aus der Provinz weg zum Meister Raro in die Lehre gekommen: „meine fatalste Krisis (fuhr er fort) war dieser Mittelzustand zwischen Kunst und Natur; feurig, wie ich stets auffaßte, mußt' ich jetzt alles langsam und deutlich nehmen, da mir's überall an Technik gebrach: nun entstand ein Stocken, eine Steifheit, daß ich irre an meinem Talent wurde; glücklicherweise dauerte die Krisis nicht lange.“ Mich für meine Person störte in der Ouverture, wie in der Symphonie, der Taktierstab[3]) und ich stimmte Florestan bei, der meinte: in der Symphonie müsse das Orchester wie eine Republik dastehen, über die kein Höherer anzuerkennen. Doch wär's eine Lust, den F. Meritis zu sehen, wie er die Geisteswindungen der Kompositionen vom Feinsten

---

1) Ouverture von Mendelssohn. (Sch.)

2) „Sommernachtstraum“, „Hebriden“ („Fingalshöhle“), „Meeresstille und glückliche Fahrt“.

3) Die Orchesterwerke wurden in der Zeit vor Mendelssohn, wo Matthäi an der Spitze stand, ohne taktierenden Dirigenten aufgeführt. (Sch.)

bis zum Stärksten vorausnüancierte mit dem Auge und als Seligster voranschwamm dem Allgemeinen, anstatt man zuweilen auf Kapellmeister stößt, die Partitur samt Orchester und Publikum zu prügeln drohen mit dem Scepter. — Du weißt, wie wenig ich die Streite über Temponahme leiden mag und wie für mich das innere Maß der Bewegung allein unterscheidet. So klingt das schnellere Allegro eines Kalten immer träger, als das langsamere eines Sanguinischen. Beim Orchester kommen aber auch die Massen in Anschlag: rohere, dichtere vermögen dem Einzelnen wie dem Ganzen mehr Nachdruck und Bedeutung zu geben; bei kleineren, feineren hingegen, wie unserm Firlenzer, muß man dem Mangel der Resonanz durch treibende Tempos zu Hilfe kommen. Mit einem Worte, das Scherzo der Symphonie schien mir zu langsam; man merkte das auch recht deutlich dem Orchester an der Unruhe an, mit der es ruhig sein wollte. Doch was kümmert dich das in deinem Mailand und wie wenig im Grund auch mich, da ich mir ja das Scherzo zu jeder Stunde so denken kann, wie ich eben will. Du frägst, ob Maria dieselbe Teilnahme, wie früher, in Firlenz finden würde. Wie kannst du daran zweifeln? — nur hatte sie eine Arie gewählt, die ihr mehr als Künstlerin Ehre, denn als Virtuosin Beifall brachte. Auch spielte ein westphälischer Musikdirektor ein Violinkonzert von Spohr, gut, aber zu blaß und hager. Daß eine Veränderung in der Regie vorgegangen, wollte jeder aus der Wahl der Stücke sehen; wenn sonst gleich in ersten Firlenzer Konzerten italienische Papillons um deutsche Eichen schwirrten, so standen diese diesmal ganz allein, so kräftig wie dunkel. Eine gewisse Partei wollte darin eine Reaktion sehen; ich halt' es eher für Zufall als für Absicht. Wir wissen alle, wie es Not thut, Deutschland gegen das Eindringen deiner Lieblinge zu schützen; indessen gescheh' es mit Vorsicht und mehr durch Aufmunterung der vaterländischen Jugendgeister, als durch unnütze Verteidigung gegen eine Macht, die wie eine Mode aufkömmt und vergeht. Eben zur Mitternachts-

stunde tritt Florestan herein mit Jonathan, einem neuen Davidsbündler, sehr gegeneinander fechtend über Aristokratie des Geistes und Republik der Meinungen. Endlich hat Florestan einen Gegner gefunden, der ihm Diamanten zu knacken giebt. Über diesen Mächtigen erfährst du später mehr.

Für heute genug. Vergiß nicht, manchmal auf dem Kalender den 13. August nachzusehen, wo eine Aurora deinen Namen mit meinem verbindet.[1]) Eusebius.

2.

An Chiara.

Der Briefträger wuchs mir zur Blume entgegen, als ich das rotschimmernde „Milano“ auf deinem Briefe sah. Mit Entzücken gedenk' auch ich des ersten Eintritts in das Scalatheater, als gerade Rubini mit der Méric-Lalande sang. Denn italienische Musik muß man unter italienischen Menschen hören; deutsche genießt sich freilich unter jedem Himmel.

Ganz richtig hatt' ich im Programme zum vorigen Konzerte keine Reaktionsabsicht gelesen, denn schon die künftigen brachten Hesperidisches. Dabei belustigt mich am meisten der Florestan, der sich wahrhaftig dabei ennüyiert und nur aus Hartnäckigkeit gegen einige Händel- und andre -ianer, die so reden, als hätten sie den Samson selbst komponiert im Schlafrock, nicht geradezu einhaut in das Hesperidische, sondern es etwa mit „Fruchtdessert“ oder „Tizianischem Fleisch ohne Geist“ u. dgl. vergleicht, freilich in so komischem Tone, daß man laut lachen könnte, ragte nicht sein Adlerauge herunter. „Wahrlich“ (meinte er gelegentlich), „sich über Italienisches zu ärgern ist längst aus der Mode, und überhaupt warum in Blumenduft, der herfliegt und fortfliegt, mit Keulen einschlagen? Ich wüßte nicht, welche Welt ich vorzöge, eine voll lauter wider-

---

1) Beim 12., 13. und 14. August stehen im sächsischen Kalender die Namen Clara, Aurora, Eusebius.

haariger Beethovens, oder eine voll tanzender Pesaroschwäne. Nur wundert mich zweierlei, erstens: warum die Sängerinnen, die doch nie wissen, was sie singen sollen (ausgenommen Alles oder Nichts), warum sie sich nicht auf Kleines kapricieren, etwa auf ein Lied von Weber, Schubert, Wiedebein, — dann: die Klage deutscher Gesangkomponisten, daß von ihrem so wenig in Konzerten vorkäme, warum sie denn da nicht an Konzert-Stücke, -Arien, -Scenen denken und dergleichen schreiben?" — Die Sängerin (nicht Maria), die etwas aus Torwaldo sang, fing ihr: Dove son? Chi m'aita?[1]) mit solchem Zittern an, daß es in mir antwortete: „in Firlenz, Beste; aide-toi et le ciel t'aidera!"[2]) Aber dann kam sie in glücklichen Zug und das Publikum in ein aufrichtiges Klatschen. „Hielten sich" (streute Florestan ein) „deutsche Sängerinnen nur nicht für Kinder, die nicht gesehen zu werden glauben, wenn sie sich die Augen zuhalten; aber so stecken sie sich meistens so stillheimlich hinter das Notenblatt, daß man gerade recht aufpaßt auf das Gesicht und nun gewahrt, welch Unterschied zwischen deutschen und den italienischen Sängerinnen, die ich in der Mailänder Akademie mit so schön rollenden Augen einander anfingen sah, daß mir bangte, die künstlerische Leidenschaft möchte ausschlagen; das letzte übertreib' ich, aber etwas von der dramatischen Situation wünscht' ich in deutschen Augen zu lesen, etwas von Freude und Schmerz in der Musik; schöner Gesang aus einem Marmorgesicht läßt am inwendigen Besten zweifeln; ich meine das so im allgemeinen." Da hättest du den Meritis mit dem Mendelssohnschen G moll-Konzert spielen sehen sollen! Der setzte sich harmlos wie ein Kind ans Klavier hin und nun nahm er ein Herz nach dem andern gefangen und zog sie in Scharen hinter sich her, und als er sie freigab, wußte man nur, daß man an einigen griechischen Götterinseln vorbeigeflogen und sicher und glücklich

1) „Wo bin ich? Wer hilft mir?"
2) „Hilf dir selbst, und Gott wird weiter helfen!"

wieder in den Firlenzer Saal abgesetzt worden war. „Ein recht seliger Meister seid ihr in eurer Kunst", meinte Florestan zu Meritis am Schluß und sie hatten beide recht. . . . Meinen Florestan, der kein Wort über das Konzert zu mir gesprochen, erkannt' ich gestern recht schön. Ich sah ihn nämlich in einem Buche blättern und etwas auszeichnen. Als er fort war, las ich, wie er zu einer Stelle seines Tagebuches „über manches in der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die C dur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über vieles von Shakspeare, über einiges von Beethoven" an den Rand geschrieben, „über Meritis, wenn er das Konzert von M. spielt." — Sehr ergötzten wir uns an einer Weberschen Kraft-Ouvertüre, der Mutter so vieler nachhinkenden Stifte, desgleichen an einem Violinkonzert, vom jungen * * * gespielt; denn es thut wohl, bei einem Strebenden mit Gewißheit vorauszusagen, sein Weg führe zur Meisterschaft. Von Jahr-ein Jahraus Wiederholtem, Symphonien ausgenommen, unterhalt' ich dich nicht. Dein früherer Ausspruch über Onslows Symphonie in A, daß du sie, nur zweimal gehört, jetzt Takt vor Takt auswendig wüßtest, ist auch der meine, ohne den eigentlichen Grund von diesem schnellen Sich-einprägen zu wissen. Denn einesteils seh' ich, wie die Instrumente noch zu sehr aneinander kleben und zu verschiedenartige aufeinander gehäuft sind, andernteils fühlen sich dennoch die Haupt- wie Nebensachen, die Melodienfäden so stark durch, daß mir eben dieses Aufdrängen des letztern bei der dicken Instrumentenkombination sehr merkwürdig erscheint. Es waltet hier ein Umstand, über den ich mich, da er mir selbst geheim, nicht deutlich ausdrücken kann. Doch regt es dich vielleicht zum Nachsinnen an. Am wohlsten befind' ich mich im vornehmen Ballgetümmel der Menuett, wo alles blitzt von Diamanten und Perlen; im Trio seh' ich eine Scene im Kabinett und durch die oftmals geöffnete Ballsaalthüre dringen die Violinen und verwehen die Liebesworte. Wie? — Dies hebt mich ja ganz bequem in die A dur-Symphonie von Beethoven, die wir vor

kurzem gehört. Mäßig entzückt gingen wir noch spät abends zum Meister Raro. Du kennst Florestan, wie er am Klavier sitzt und während des Phantasierens wie im Schlafe spricht, lacht, weint, aufsteht, von vorn anfängt u. s. w. Zilia war im Erker, andre Davidsbündler in verschiedenen Gruppen da und dort. Viel wurde verhandelt. „Lachen“ (so fing Florestan an und zugleich den Anfang der A dur-Symphonie), „lachen mußt' ich über einen dürren Aktuarius, der in ihr eine Gigantenschlacht fand, im letzten Satze deren effektive Vernichtung, am Allegretto aber leise vorbeischlich, weil es nicht paßte in die Idee, — lachen überhaupt über die, die da ewig von Unschuld und absoluter Schönheit der Musik an sich reden — (freilich soll die Kunst unglückliche Lebens-Oktaven und -Quinten nicht nachspielen, sondern verdecken, freilich find' ich in [z. B. Marschners] Heilingarien oft Schönheit, aber ohne Wahrheit, und in Beethoven [nur selten] manchmal die letzte ohne die erste). — Am meisten jedoch zuckt es mir in den Fingerspitzen, wenn einige behaupten, Beethoven habe sich in seinen Symphonien stets den größten Sentiments hingegeben, den höchsten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit und Sternenlauf, während der genialische Mensch allerdings mit der Blütenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in seiner geliebten Erde ausbreitet. Um auf die Symphonie zu kommen, so ist die Idee gar nicht von mir, sondern von jemandem in einem alten Hefte der Cäcilia (aus vielleicht zu großer Delikatesse gegen Beethoven, die zu ersparen gewesen, in einen feinen gräflichen Saal oder so etwas versetzt) . . . es ist die lustigste Hochzeit, die Braut aber ein himmlisch Kind mit einer Rose im Haar, aber nur mit einer. Ich müßte mich irren, wenn nicht in der Einleitung die Gäste zusammenkämen, sich sehr begrüßten mit Rückenkommas, sehr irren, wenn nicht lustige Flöten daran erinnerten, daß im ganzen Dorfe voll Maienbäume mit bunten Bändern Freude herrsche über die Braut Rosa, — sehr darin irren, wenn nicht die blasse Mutter sie mit zitterndem Blicke wie zu fragen

schiene: „weißt du auch, daß wir uns trennen müssen?“ und wie ihr dann Rosa ganz überwältigt in die Arme stürzt, mit der andern Hand die des Jünglings nachziehend. . . . Nun wirds aber sehr still im Dorfe draußen (Florestan kam hier in das Allegretto und brach hier und da Stücke heraus), nur ein Schmetterling fliegt einmal durch oder eine Kirschblüte fällt herunter. . . . Die Orgel fängt an; die Sonne steht hoch, einzelne langschiefe Strahlen spielen mit Stäubchen durch die Kirche, die Glocken läuten sehr — Kirchgänger stellen sich nach und nach ein — Stühle werden auf- und zugeklappt — einzelne Bauern sehen sehr scharf ins Gesangbuch, andre an die Emporkirchen hinauf — der Zug rückt näher — Chorknaben mit brennenden Kerzen und Weihkessel voran, dann Freunde, die sich oft umsehen nach dem Paare, das der Priester begleitet, die Eltern, Freundinnen und hinterher die ganze Dorfjugend. Wie sich nun alles ordnet und der Priester ans Altar steigt und jetzt zur Braut und jetzt zum Glücklichsten redet, und wie er ihnen vorspricht von den Pflichten des Bundes und dessen Zwecken, und wie sie ihr Glück finden möchten in Eintracht und Liebe, und wie er sie dann fragt nach dem „Ja“, das so viel nimmt für ewige Zeiten, und sie es ausspricht fest und lang — laßt es mich nicht fortmalen das Bild und thut's im Finale nach eurer Weise“ . . . brach Florestan ab und riß in den Schluß des Allegretto, und das klang, als würfe der Küster die Thüre zu, daß es durch die ganze Kirche schallte. . . .

Genug. Florestans Deutung hat im Augenblick auch in mir etwas erregt und die Buchstaben zittern durcheinander. Vieles möcht' ich dir noch sagen, aber es zieht mich hinaus. Und so wolle die Pause bis zu meinem nächsten Briefe im Glauben an einen schöneren Anfang abwarten!

Eusebius.

Sonaten für Pianoforte.

Felix Mendelssohn Bartholdy,

Werk 6.

Franz Schubert,

Erste große Sonate (in A moll), Werk 42. — Zweite große Sonate (in D dur), Werk 53. — Phantasie oder Sonate (in G dur), Werk 78. — Erste große Sonate zu vier Händen (in B dur), Werk 30.

Die Davidsbündler haben in verschiedenen Blättern von den neu erschienenen Sonaten berichtet. Sie wüßten diese Kette kaum mit edleren Diamantschlössern zu schließen, als mit den obigen Sonaten, d. h. mit dem Schönsten, was seit Beethoven, Weber, Hummel und Moscheles in diesem ihnen wertesten Kunstgenre der Pianofortemusik erschienen ist. Hat man sich endlich einmal durchgearbeitet durch den hundertfachen Plunder, der sich unbequem um einen aufhäuft, so tauchen solche Sachen ordentlich wie Palmenoasen in der Wüste hinter dem Notenpult herauf.

Aus dem Kopf könnten wir sie recensieren, da wir sie (wir wollen uns heute des feierlichen Schlusses halber die Pluralkrone des „Wir" aufsetzen) auswendig wissen seit vielen Jahren. Wir brauchen wohl nicht daran zu erinnern, wie diese Kompositionen vielleicht schon seit acht Jahren gedruckt und wahrscheinlich vor noch länger komponiert sind, denken jedoch beiläufig daran, ob es überhaupt nicht besser, alles nicht eher als nach so lang verflossener Zeit anzuzeigen. Man würde erstaunen, wie wenig es dann zu recensieren gäbe, und wie schmalleibig musikalische Zeitungen ausfallen würden und wie gescheut man worden. Nur was Geist und Poesie hat, schwingt fort für die Zukunft und je langsamer und länger, je tiefere und stärkere Saiten angeschlagen waren. Und wenn auch den Davidsbündlern die meisten Jugendarbeiten Mendelssohns wie Vorarbeiten zu seinen Meisterstücken, den Ouverturen, vorkommen, so findet sich doch im einzelnen so viel Eigentümlich-

Poetisches, daß die große Zukunft dieses Komponisten allerdings mit Sicherheit voraus zu bestimmen war. Auch ist es nur ein Bild, wenn sie sich ihn oft mit der rechten Hand an Beethoven schmiegend, ihn wie zu einem Heiligen aufschauend, und an der andern von Carl Maria von Weber geführt denken (mit welchem letzteren sich schon eher sprechen läßt), — nur ein Bild, wie sie ihn endlich aus dem schönsten seiner Träume, dem „Sommernachtstraum", aufwachen sehen und wie jene zu ihm sagen: „du bedarfst unser nicht mehr, fliege deinen eignen Flug", — indes es steht nun einmal da.

Klingt also in dieser Sonate auch vieles an, so namentlich der erste Satz an den schwermütig sinnenden der letzten A dur-Sonate von Beethoven, und der letzte im allgemeinen an Webersche Weise, so ist dies nicht schwächliche Unselbständigkeit, sondern geistiges Verwandtsein. Wie das sonst drängt und treibt und hervorquillt! So grün und morgendlich alles wie in einer Frühlinglandschaft! Was uns hier berührt und anzieht, ist nicht das Fremde, nicht das Neue, sondern eben das Liebe, Gewohnte. Es stellt sich nichts über uns, will uns nichts in Erstaunen setzen; unsern Empfindungen werden nur die rechten Worte geliehen, daß wir sie selbst gefunden zu haben meinen. Sehe man nur selbst zu!

Wir kommen zu unsern Lieblingen, den Sonaten von Franz Schubert, den viele nur als Liederkomponisten, bei weitem die meisten kaum dem Namen nach kennen. Nur Fingerzeige können wir hier geben. Wollten wir im einzelnen beweisen, für wie hochstehende Werke wir seine Kompositionen erklären müssen, so gehört das mehr in Bücher, für die vielleicht noch einmal Zeit wird.

Wie wir denn alle drei Sonaten, ohne tausend Worte, geradezu nur „herrlich" nennen müssen, so dünkt uns doch die Phantasiesonate seine vollendetste in Form und Geist. Hier ist alles organisch, atmet alles dasselbe Leben. Vom letzten Satz bleibe weg, wer keine Phantasie hat, seine Rätsel zu lösen.

Ihr am verwandtesten ist die in A moll. Der erste Teil so still, so träumerisch: bis zu Thränen könnte es rühren; dabei so leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so seltsam in- und gegeneinander zu stellen weiß.

Wie anderes Leben sprudelt in der mutigen aus D dur, — Schlag auf Schlag packend und fortreißend! Und darauf ein Adagio, ganz Schubert angehörend, drangvoll, überschwenglich, daß er kaum ein Ende finden kann. Der letzte Satz paßt schwerlich in das Ganze und ist possierlich genug. Wer die Sache ernsthaft nehmen wollte, würde sich sehr lächerlich machen. Florestan nennt ihn eine Satire auf den Pleyel-Wanhalschen Schlafmützenstil; Eusebius findet in den kontrastierenden starken Stellen Grimassen, mit denen man Kinder zu erschrecken pflegt. Beides läuft auf Humor hinaus.

Die vierhändige Sonate halten wir für eine der am wenigsten originellen Kompositionen Schuberts, den man hier nur an einzelnen Blitzen erkennen kann. Wie vielen andern Komponisten würde man einen Lorbeer aus diesem einzigen Werke flechten! — im Schubertschen Kranz guckt es nur als bescheidenes Reis heraus: so sehr beurteilen wir den Menschen und Künstler immer nach dem Besten, was er geleistet. —

Wenn Schubert in seinen Liedern sich vielleicht noch origineller zeigt, als in seinen Instrumentalkompositionen, so schätzen wir diese als rein musikalisch und in sich selbständig ebenso sehr. Namentlich hat er als Komponist für das Klavier vor andern, im einzelnen selbst vor Beethoven, etwas voraus (so bewundernswürdig fein dieser übrigens in seiner Taubheit mit der Phantasie hörte), — darin nämlich, daß er klaviergemäßer zu instrumentieren weiß, das heißt, daß alles klingt, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Klaviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erst vom Horn, der Hoboe u. s. w. borgen müssen. — Wollten wir über das Innere dieser seiner Schöpfungen im allgemeinen noch etwas sagen, so wär' es dieses.

Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertsche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menschengestalten. Er war der ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte. –

Und so sei er es, dem wir, wo die Jahresglocke schon zum letzten Schlag ausholt, noch einmal im Geiste die Hand drücken. Wolltet Ihr trauern, daß diese schon lange kalt und nichts mehr erwidern kann, so bedenket auch, daß, wenn noch Solche leben wie jener, von dem wir vorher gesprochen, das Leben noch lebenswert genug ist. Dann sehet aber auch zu, daß Ihr, wie jener, Euch immer selbst gleichkommt, dem Höchsten nämlich, was von höherer Hand in Euch gelegt. —

Aphorismen.

(Von den Davidsbündlern.)

Komponistenvirtuosen.

Es ist im allgemeinen nicht anzunehmen (und die Erfahrung spricht dagegen), daß der Komponist seine Werke auch am schönsten und interessantesten darstellen müsse, namentlich die neuesten, zuletzt geschaffenen, die er noch nicht objektiv beherrscht. Der Mensch, dem die eigene physische Gestalt entgegensteht, erhält leichter im andern Herzen die idealische.

Eusebius.

Richtig. Denn wollte der Komponist, dem nach Vollendung des Werkes Ruhe vonnöten ist, seine Kräfte gleichzeitig auf äußere Darstellung fixieren, so würde, wie einem angestrengten, auf einem Punkt haftenden Augenpaar, sein Blick nur matter

werden, wenn sich nicht verwirren und erblinden. Es giebt Beispiele, daß in solcher erzwungener Operation Komponisten-virtuosen ihre Werke völlig entstellt haben. Raro.

Das Sehen der Musik.

Bei der Kalkbrennerschen vierstimmig-einhändigen Fuge fällt mir der verehrte Thibaut,[1]) der Dichter des Buchs „Über Reinheit der Tonkunst" ein, der mir einmal erzählte, daß in einem Konzert in London, das Cramer gegeben, eine vornehme, kunstverständige Lady sich gegen allen englischen Ton auf die Zehen gestellt, die Hand des Virtuosen starr angesehen, was natürlich die Nachbarinnen zur Seite und im Rücken, nach und nach die ganze Versammlung gleichfalls gethan, und endlich Th. ins Ohr, aber mit Ekstase gesagt hätte: „Gott! welcher Triller! Triller! Und noch dazu mit dem vierten und fünften — und in beiden Händen zugleich!" Das Publikum (schloß damals Th.) murmelte leise nach: „Gott! welcher Triller! Triller! und noch dazu ꝛc."

R—o.

Doch scheint dies das Publikum zu charakterisieren, das am Virtuosen, wie im Konzert überhaupt, auch etwas sehen will. Eusеb.

Aber beim Himmel! Es wäre ein wahres Glück, wenn in der Künstlerwelt einmal ein Geschlecht der Bilfinger aufwüchse, das bekanntlich an zwei garstigen Überfingern litt; da wär' es mit der ganzen Virtuosenwirtschaft vorbei. —

Florestan.

Das öffentliche Auswendigspielen.

Nennt es nun ein Wagstück, oder Charlatanerie, so wird das doch immer von großer Kraft des musikalischen Geistes

1) Professor der Rechte in Heidelberg (1772—1840), in dessen Hause Schumann als stud. jur. viel verkehrte.

zeugen. Wozu auch diesen Souffleurkasten? warum den Fußblock an die Sohle, wenn Flügel am Haupt sind? Wißt ihr nicht, daß ein noch so frei angeschlagener Accord, von Noten gespielt, noch nicht ein halbmal so frei klingt, wie einer aus der Phantasie? O, ich will aus eurer Seele antworten: allerdings kleb' ich am Hergebrachten, denn ich bin ein Deutscher, — erstaunen würde ich freilich in etwas, brächte plötzlich die Tänzerin ihre Touren, der Schauspieler oder Deklamator seine Rollen aus der Tasche, um sicherer zu tanzen, spielen, deklamieren; aber ich bin wirklich wie jener Philister, der, als einem Virtuosen die Noten vom Pult fielen und dieser trotzdem ruhig weiter spielte, siegend ausrief: „Seht, seht! das ist eine große Kunst! der kann's auswendig!"

F—n.

Das Anlehnen.

Würde ohne Shakspeare Mendelssohns Sommernachtstraum geboren worden sein, obgleich Beethoven manchen (nur ohne Titel) geschrieben hat? Der Gedanke kann mich traurig machen. F—n.

Ja — warum zeigen sich manche Charaktere erst selbstständig, wenn sie sich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa der größere Shakspeare selbst, der bekanntlich die meisten Stoffe seiner Stücke aus älteren oder aus Novellen und dergl. hernahm? E—s.

Eusebius spricht wahr. Manche Geister wirken erst, wenn sie sich bedingt fühlen, frei. R—o.

Rossini.

Allzu einseitig wäre es, alles Rossinische bei uns zu unterdrücken, wenn es nur einigermaßen im Verhältnis zur Aufmunterung deutscher Leistungen stünde. Rossini ist der trefflichste Dekorationsmaler, aber nehmet ihm die künstliche Beleuchtung und die verführende Theaterferne und sehet zu, was

bleibt. Überhaupt wenn ich so von Berücksichtigung des Publikums, vom Tröster und Retter Rossini und seiner Schule reden höre, so zuckt mir's in allen Fingerspitzen. Viel zu delikat geht man mit dem Publikum um, das sich auf seinem Geschmack ordentlich zu steifen anfängt, während es in früherer Zeit bescheiden von Ferne zuhorchte und glücklich war etwas aufzuschnappen vom Künstler. Und sag' ich das ohne Grund? Und geht man nicht in den „Fidelio" der Schröder wegen (in gewissem Sinn mit Recht) und in Oratorien aus purem blanken Mitleiden? Ja! erhält nicht der Stenograph Herz, der sein Herz nur in seinen Fingern hat, — erhält dieser, sag' ich, nicht für ein Heft Variationen vierhundert Thaler und Marschner für den ganzen „Hans Heiling" kaum mehr? Noch einmal — es zuckt mir in allen Fingerspitzen. F—n.

Rossinis Besuch bei Beethoven.

Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieser wich aber aus, um ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelschlag. E—s.

Italienisch und Deutsch.

Seht den flatternden lieblichen Schmetterling, aber nehmt ihm seinen Farbenstaub, und seht, wie erbärmlich er herumfliegt und wenig beachtet wird, während von Riesengeschöpfen noch nach Jahrhunderten sich Skelette vorfinden, die sich mit Staunen die Nachkommen zeigen. E—s.

1836.

Monument für Beethoven. — Ouverture zur schönen Melusine von F. Mendelssohn Bartholdy. — Kritische Umschau (I. Ouverturen, II. Konzerte für Pianoforte, III. Trios, IV. Duos, V. Capriccios und andere kürzere Stücke für Pianoforte). — Aus den Büchern der Davidsbündler (I. 16 neue Etuden, II. Tanzlitteratur).

Monument für Beethoven.[1])

Vier Stimmen darüber.

1.

Das Mausoleum zukünftigen Andenkens steht schon leibhaftig vor mir: — ein leidlich hoher Quader, eine Lyra darauf mit Geburts- und Sterbejahr, darüber der Himmel und daneben einige Bäume.

Ein griechischer Bildhauer, angegangen um einen Plan zu einem Denkmal für Alexander, schlug vor, den Berg Athos zu seiner Statue auszuhauen, die in der einen Hand eine Stadt in die Luft hinaushielte; der Mann ward für toll erklärt, wahrhaftig! er ist es weniger, als diese deutschen Pfennigsubskriptionen. — Glücklicher Imperator Napoleon, der du weit da draußen im Ocean schläfst, daß wir Deutschen für die Schlachten, die du uns abgenommen und mit uns gewonnen, dich nicht mit einem Denkmal verfolgen können; auch würdest

1) Für ein in Bonn zu errichtendes Beethoven-Denkmal war Ende 1835 ein Aufruf ergangen. Erst zehn Jahre später konnte die Enthüllungsfeier stattfinden.

du aus dem Grabe steigen mit der strahlenden Rolle „Marengo, Paris, Alpenübergang, Simplon", und das Mausoleum bräche ja zwergig zusammen! Deine D moll-Symphonie aber, Beethoven, und alle deine hohen Lieder des Schmerzes und der Freude dünken uns noch nicht groß genug, dir kein Denkmal zu setzen, und du entgehst unsrer Anerkennung keineswegs!

Seh' ich es dir doch an, Eusebius, wie dich meine Worte ärgern, und wie du dich vor lauter Seelengüte zu einer Statue in einem Carlsbader „Sprudel" versteinern ließest, wäre damit dem Komitee gedient. Trag' ich denn nicht auch den Schmerz in mir, Beethoven nie gesehen, die brennende Stirn nie in seine Hand gedrückt zu haben, und eine große Spanne meines Lebens wollte ich darum hingeben ... Ich gehe langsam zum Schwarzspanierhause Nr. 200, die Treppen hinauf: atemlos ist alles um mich; ich trete in sein Zimmer: er richtet sich auf, ein Löwe, die Krone auf dem Haupt, einen Splitter in der Tatze. Er spricht von seinen Leiden. In derselben Minute wandeln tausend Entzückte unter den Tempelsäulen seiner C moll-Symphonie. — Aber die Wände möchten auseinanderfallen; es verlangt ihn hinaus: er klagt, wie man ihn so allein ließe, sich wenig um ihn bekümmere. — In diesem Moment ruhen die Bässe auf jenem tiefsten Ton im Scherzo der Symphonie: kein Odemzug: an einem Haarseil über einer unergründlichen Tiefe hängen die tausend Herzen und nun reißt es, und die Herrlichkeit der höchsten Dinge baut sich Regenbogen über Regenbogen aneinander auf. — Wir aber rennen durch die Straßen: Niemand, der ihn kennte, der ihn grüßte. — Die letzten Accorde der Symphonie dröhnen: das Publikum reibt sich in die Hände, der Philister ruft begeistert: „das ist wahre Musik". — Also feiertet ihr ihn im Leben; kein Begleiter, keine Begleiterin bot sich ihm an: in einem schmerzlicheren Sinn starb er, wie Napoleon, ohne ein Kind am Herzen zu haben, in der Einöde einer großen Stadt. Setzt ihm denn ein Denkmal, — vielleicht verdient

er's; dann aber möchten eines Tags auf eurem umgeworfenen Quader jene Goetheschen Verse geschrieben stehen:

Solange der Tüchtige lebt und thut,
Möchten sie ihn gern steinigen;
Ist er hinterher aber tot,
Gleich sammeln sie große Spenden
Zu Ehren seiner Lebensnot
Ein Denkmal zu vollenden.
Doch ihren Vorteil sollte dann
Die Menge wohl ermessen,
Gescheuter wär's, den guten Mann
Auf immerdar vergessen.

Florestan.

2.

Sollte aber durchaus jemand der Vergessenheit entzogen werden, so mache man doch lieber den Recensenten Beethovens einige Unsterblichkeit, namentlich jenem, der in der Allgem. mus. Zeitung 1799, S. 151 voraussagt: „Wenn Herr van Beethoven sich nicht mehr selbst verleugnen wollte und den Gang der Natur einschlagen, so könnte er bei seinem Talent und Fleiß uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, welches" u. s. w. Ja wohl, im Gang der Natur liegt's und in der Natur der Dinge. Siebenunddreißig Jahre vergingen einstweilen: wie eine Himmelssonnenblume hat sich der Name Beethoven entfaltet, während der Recensent in einem Dachstübchen zur stumpfen Nessel zusammengeschrumpft. Aber kennen möcht' ich den Schelm dennoch und eine Subskription für ihn und gegen etwaigen Hungertod eröffnen.

Börne sagt: „wir würden am Ende noch dem lieben Gott ein Denkmal setzen": ich sage, schon *ein* Denkmal ist eine vorwärts gedrehte Ruine (wie diese ein rückwärts gedrehtes Monument), und bedenklich, geschweige zwei, ja drei. Denn gesetzt, die Wiener fühlten Eifersucht auf die Bonner und bestünden auch auf eins, welcher Spaß, wie man sich dann fragen würde: welches nun eigentlich das rechte? Beide haben ein Recht, er steht in beider Kirchenbüchern; der Rhein nennt

sich die Wiege, die Donau (der Ruhm ist freilich traurig) seinen Sarg. Poetische ziehen vielleicht letztere vor, weil sie allein nach Osten und in das große dunkle Meer ausfließt; andre pochen aber auf die seligen Rheinufer und auf die Majestät der Nordsee. Am Ende kömmt aber auch noch Leipzig dazu, als Mittelhafen deutscher Bildung, mit dem besonderen Verdienste, was ihm auch Himmlisches die Fülle herabgebracht, sich für Beethovensche Komposition am ersten interessiert zu haben. Ich hoffe daher auf drei . . .

Eines Abends ging ich nach dem Leipziger Kirchhof, die Ruhestätte eines Großen aufzusuchen: viele Stunden lang forschte ich kreuz und quer, — ich fand kein „J. S. Bach" . . . und als ich den Totengräber darum fragte, schüttelte er über die Obskurität des Mannes den Kopf und meinte! „Bachs gäb's viele". Auf dem Heimweg nun sagte ich zu mir: wie dichterisch waltet hier der Zufall! Damit wir des vergänglichen Staubes nicht denken sollen, damit kein Bild des gemeinen Todes aufkomme, hat er die Asche nach allen Gegenden verweht, und so will ich mir ihn denn auch immer aufrecht an seiner Orgel sitzend denken im vornehmsten Staat und unter ihm brauset das Werk und die Gemeinde sieht andächtig hinauf und vielleicht auch die Engel herunter. — — Da spieltest du, Felix Meritis, Mensch von gleich hoher Stirn wie Brust, kurz darauf einen seiner variierten Choräle vor: der Text hieß „schmücke dich o meine Seele", um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, daß du mir selbst gestandest: „wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral alles von neuem bringen." Ich schwieg dazu und ging wiederum, beinahe mechanisch, auf den Gottesacker und da fühlte ich einen stechenden Schmerz, daß ich keine Blume auf seine Urne legen konnte, und die Leipziger von 1750 fielen in meiner Achtung. Erlaßt es mir, über ein Denkmal für Beethoven meine Wünsche auszusprechen.

Jonathan.

3.

In der Kirche soll man auf den Fußspitzen gehen, — du aber Florestan, beleidigst mich durch dein heftiges Auftreten. Im Augenblicke hören mir viele hundert Menschen zu; die Frage ist eine deutsche; Deutschlands erhabenster Künstler, der oberste Vertreter deutschen Wortes und Sinnes, nicht einmal Jean Paul ausgenommen, soll gefeiert werden; er gehört unsrer Kunst an; am Schillerschen Denkmal arbeitet man mühsam seit vielen Jahren, am Guttenbergschen steht man noch am Anfang. Ihr verdientet alle Verspottungen französischer Janins, alle Grobheiten eines Börne, alle Fußtritte einer übermütigen Lord Byronschen Poesie, wenn ihr die Sache sinken ließet oder saumselig betriebet!

Ich will euch ein Beispiel vor die Augen rücken. Spiegelt euch daran! — Vier arme Schwestern aus Böhmen kamen vor langer Zeit in unsre Stadt; sie spielten Harfe und sangen. Talent besaßen sie viel, von Schule aber wußten sie nichts. Da nahm ein in der Kunst geübter Mann[1]) sich ihrer an, unterrichtete sie und sie wurden durch ihn vornehme und glückliche Frauen. Der Mann war lange hinüber und nur seine Nächsten erinnerten sich seiner. Da kam vielleicht nach zwanzig Jahren ein Schreiben der vier Schwestern aus fernen Landen und wies genug Mittel an, davon ihrem Lehrer ein Denkmal aufgestellt werden konnte. Es steht unter J. S. Bachs Fenstern und erkundigen sich die Nachkommen nach Bach, so fällt ihnen auch das einfache Bildwerk auf, und dem Wohlthäter wie der Dankbarkeit ist ein rührend Andenken gesichert. Und eine ganze Nation einem Beethoven gegenüber, der ihr Großsinn und Vaterlandsstolz auf jedem Blatte lehrt, sollte ihm nicht ein tausendfach größeres errichten können? Wär' ich ein Fürst, einen Tempel im Palladiostil würde ich ihm bauen: darin stehen zehn Statuen; Thorwaldsen und Tauneder könnten sie nicht alle schaffen, aber sie unter ihren Augen arbeiten

1) Der Kantor der Thomasschule Hiller. (Sch.)

lassen; unter neun der Statuen meine ich, wie die Zahl der Musen, so die seiner Symphonien: Klio sei die heroische, Thalia die vierte, Euterpe die Pastorale und so fort, er selbst der göttliche Musaget. Dort müßte von Zeit zu Zeit das deutsche Gesangesvolk zusammenkommen, dort müßten Wettkämpfe, Feste gehalten, dort seine Werke in letzter Vollendung dargestellt werden. Oder anders: nehmet hundert hundertjährige Eichen und schreibt mit solcher Gigantenschrift seinen Namen auf eine Fläche Landes. Oder bildet ihn in riesenhafter Form, wie den heiligen Borromäus am Lago Maggiore, damit, wie er schon im Leben that, er über Berg und Berg schauen könne, — und wenn die Rheinschiffe vorbeifliegen und die Fremdlinge fragen: was der Riese bedeute, so kann jedes Kind antworten: Beethoven ist das, — und sie werden meinen, es sei ein deutscher Kaiser. Oder wollt ihr fürs Leben nützen, so erbaut ihm zur Ehre eine Akademie, „Akademie der deutschen Musik" geheißen, in der vor allem *sein* Wort gelehrt werde, das Wort, nach dem die Musik nicht von jedem zu treiben sei wie ein gemein Handwerk, sondern von Priestern wie ein Wunderreich den Auserwähltesten erschlossen werde, — eine Schule der Dichter, noch mehr eine Schule der Musik in der griechischen Bedeutung. Mit einem Worte: erhebt euch einmal, laßt ab von eurem Phlegma und bedenkt, daß das Denkmal euer eignes sein wird! Eusebius.

4.

Euren Ideen fehlt der Henkel: Florestan zertrümmert und Eusebius läßt fallen. Gewiß ist, daß es höchstes Ehrenzeugnis wie echter Dankbarkeitbeweis für große geliebte Tote, wenn wir in ihrem Sinne fortwirken: du aber, Florestan, gieb auch zu, daß wir unsre Verehrung auf irgend eine Weise nach Außen hin zeigen müssen, und daß, wenn nicht einmal der Anfang gemacht wird, sich eine Generation auf die Trägheit der andern berufen wird. Unter den kecken Mantel, den du, Florestan, über die Sache wirfst, möchte sich überdies auch

hier und da gemeiner Sinn und Geiz flüchten, so wie die Furcht, beim Wort gehalten zu werden, wenn man Denkmale etwa zu unvorsichtig lobe. Vereinigt euch also!

In allen deutschen Landen möchten aber Sammlungen von Hand zu Hand, Akademien, Konzerte, Operndarstellungen, Kirchenaufführungen veranstaltet werden; auch scheint es nicht unpassend, bei größern Musik- und Gesangfesten um eine Gabe anzusprechen. Ries in Frankfurt, Chélard in Augsburg, L. Schuberth in Königsberg haben bereits rühmlichst angefangen. Spontini in Berlin, Spohr in Kassel, Hummel in Weimar, Mendelssohn in Leipzig, Reißiger in Dresden, Schneider in Dessau, Marschner in Hannover, Lindpaintner in Stuttgart, Seyfried in Wien, Lachner in München, D. Weber in Prag, Elsner in Warschau, Löwe in Stettin, Kalliwoda in Donaueschingen, Weyse in Kopenhagen, Mosevius in Breslau, Riem in Bremen, Guhr in Frankfurt, Strauß in Karlsruhe, Dorn in Riga — — seht da, welche Reihe würdiger Künstler ich vor euch ausbreite und welche Städte, Mittel und Kräfte noch übrig bleiben. Und so möge dann ein hoher Obelisk oder eine pyramidalische Masse den Nachkommen verkünden: daß die Zeitgenossen eines großen Mannes, wie sie seine Geisteswerke über alles ehrten, dies durch ein außerordentliches Zeichen zu beweisen bemüht waren.[1] Raro.

---

1) Schumann selbst wollte nicht unthätig bleiben, er schrieb ein Werk, das er unter dem Titel, „Ruinen, Trophäen, Palmen. Große Sonate für das Pianoforte für Beethovens Monument von Florestan und Eusebius Op. 12" zum Besten des Denkmals veröffentlichen wollte. Die Sache zerschlug sich indessen, und die Komposition erschien später als Fantasie Op. 17. (Näheres s. bei Erler, R. Schumanns Leben I. 101 f.)

Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine.

Von F. Mendelssohn Bartholdy.

(Zum erstenmal in Leipziger Konzerten gehört im Dezember 1835.)

Vielen macht nichts größere Sorge, als daß sie nicht dahinter kommen können, welche der Ouverturen von Mendelssohn eigentlich die schönste, ja beste. Schon bei den früheren hatte man vollauf zu thun und zu beweisen, — jetzt tritt noch eine vierte hervor. Florestan teilt deshalb die Parteien in Sommernachtsträumler (bei weitem die stärkste), in Fingaller (nicht die schwächste, namentlich beim andern Geschlechte) u. s. w. ein. Die der Melusiniſten möchte man allerdings die kleinste heißen, da sie zur Zeit, außer zu Leipzig, nirgends in Deutschland gehört worden ist, und England, wo die philharmonische Gesellschaft sie als ihr Eigentum zuerst aufführte, nur im Notfall als Reserve zu gebrauchen wäre. —

Es giebt Werke von so feinem Geistesbau, daß die bärenhafte Kritik selbst wie verschämt davortritt und Komplimente machen will. Wie dies schon bei der Sommernachtstraumouverture der Fall war (wenigstens erinnere ich mich über selbige nur poetische Recensionen [wär's kein Widerspruch] gelesen zu haben), so jetzt wieder bei der zum Märchen von der schönen Melusine.

Wir meinen, daß, sie zu verstehen, niemand die breitgesponnene, obwohl sehr phantasiereiche Erzählung von Tieck zu lesen, sondern höchstens zu wissen braucht: daß die reizende Melusine voll heftiger Liebe entbrannt war zu dem schönen Ritter Lusignan und ihn unter dem Versprechen freite, daß er sie gewisse Tage im Jahre allein lassen wolle. Einmal bricht's Lusignan — Melusine war eine Meerjungfrau — halb Fisch, halb Weib. Der Stoff ist mehrfach bearbeitet, in Worten wie in Tönen. Doch darf man ebensowenig, wie bei der Ouverture zu Shakspeares Sommernachtstraum, in

dieser einen so groben historischen Faden fortleiten wollen.[1]) So dichterisch Mendelssohn immer auffaßt, so zeichnet er auch hier nur die Charaktere des Mannes und des Weibes, des stolzen ritterlichen Lusignan und der lockenden hingebenden Melusine; aber es ist als führen die Wasserwellen in ihre Umarmungen und überdeckten und trennten sie wieder. Und hier mögen wohl in allen jene lustigen Bilder lebendig werden, bei denen die Jugendphantasie so gern verweilt, jene Sagen von dem Leben tief unten im Wellengrund, voll schießender Fische mit Goldschuppen, voll Perlen in offenen Muscheln, voll vergrabener Schätze, die das Meer dem Menschen genommen, voll smaragdener Schlösser, die turmhoch über einander gebaut u. s. w. — Dieses, dünkt uns, unterscheidet die Ouverture von den frühern, daß sie derlei Dinge, ganz in der Weise des Märchens, wie vor sich hin erzählt, nicht selbst erlebt. Daher erscheint auf den ersten Blick die Oberfläche sogar etwas kalt, stumm: wie es aber in der Tiefe lebt und webt, läßt sich deutlicher durch Musik, als durch Worte aussprechen, weshalb auch die Ouverture (wir gestehen es) bei weitem besser, als diese Beschreibung davon. —

Was sich nach zweimaligem Anhören und einigen zufälligen Blicken in die Partitur über die musikalische Komposition sagen läßt, beschränkt sich auf das, was sich von selbst versteht, — daß sie von einem Meister in Handhabung der Form und der Mittel geschrieben ist. Das Ganze beginnt und schließt mit einer zauberischen Wellenfigur, die im Verlauf einigemal auftaucht und hier wirkt sie, wie schon angedeutet so, als würde man vom Kampfplatze heftiger menschlicher Leidenschaften plötzlich hinaus in das großartige, erdumfassende Element des Wassers versetzt, namentlich von da, wo es von As durch G nach C moduliert. Der Rhythmus des Ritterthemas in F moll würde durch ein noch langsameres Tempo an Stolz und

1) Ein Neugieriger frug einmal Mendelssohn, was die Ouverture zur Melusine eigentlich bedeute. Mendelssohn antwortete rasch „Hm — eine Mesalliance". — (Sch.)

Bedeutung gewinnen. Gar zart und anschmiegend klingt uns noch die Melodie in As nach, hinter der wir den Kopf der Melusine erblicken. Von einzelnen Instrumentaleffekten hören wir noch das schöne B der Trompete (gegen den Anfang), das die Septime zum Accorde bildet; — ein Ton aus uralter Zeit.

Anfänglich glaubten wir die Ouverture im Sechsachtel-Takte geschrieben, woran wohl das zu rasche Tempo der ersten Aufführung, die ohne Beisein des Komponisten stattfand, schuld war. Der Sechsviertel-Takt, den wir dann in der Partitur sahen, hat allerdings ein leidenschaftsloseres, auch phantastischeres Ansehen und hält jedenfalls den Spieler ruhiger; indes dünkt er uns immer wie zu breit und gedehnt. Es scheint dies vielen vielleicht unbedeutend, beruht jedoch auf einem nicht zu unterdrückenden Gefühle, das wir freilich in diesem Falle nur aussprechen, nicht als richtig beweisen können. So oder so geschrieben bleibt die Ouverture wie sie ist. —

2.[1])

Kritische Umschau.

I.

Ouverturen.

Erste Ouverture von J. W. Kalliwoda, Werk 38. Zweite Ouverture von demselben, Werk 44.

Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisiert. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reaktionäre oder in Romantiker, Moderne und Klassiker teilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Kontrapunktler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Ge-

1) Die 2 ist eine der Ziffern, mit denen Schumann seine Artikel in der Zeitschr. zu zeichnen pflegte. Vgl. S. 121.

nialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Klasse hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt Jung wie Alt vermischt. In ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tags begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.

Kalliwoda gehört zu den Mittelmännern, zu den Freundlichen, Klugen, zu Zeiten Gewöhnlichen. Seine Symphonien sind Blitze, die einmal an römischen und griechischen Ruinen hingleiteten. Sonst hat man von ihm als Republikaner nichts zu fürchten.

Als Einleitungssätze zu dieser oder jener öffentlichen Zusammenkunft mögen diese Ouverturen gut geheißen werden. Das Volk will dabei so wenig wie möglich nachdenken. Es giebt noch dies und das vor Schauspielanfang, vor dem eigentlichen Konzert abzumachen, — da sind denn musikalische Allgemeinheiten, leichte, hübsch gestellte Redensarten am rechten Ort.[1]) . . . . . .

J. Moscheles, Ouverture zu Schillers Jungfrau von Orleans (Werk 91).

Die Armut der wörtlichen Beschreibung fühlt man bei seinen Lieblingsstücken am lebhaftesten; diese Ouverture gehört zu unsern und nicht nur unter den Kompositionen von Moscheles. Wenn bei ihrer Aufführung in Leipzig — soviel wir wissen, der ersten in Deutschland — das Publikum dieser gebildeten Stadt sich teilnahmloser bezeigte, als die Komposition verdiente, so ist das erklärlich. Vielleicht dachten viele an die Schillersche prächtig kostümierte Tragödie, während unsre Musik allerdings von jener berühmten Begebenheit und einer bewegten Zeit berichtet, aber ohne groß Gepränge und leidenschaftlichen Ausdruck, gleich als ob uns nur die Geschichte interessieren sollte, nicht die Person des Erzählers. Es ist mir bei dieser Musik immer als läse ich in einer alten Ritterchronik, die sauber mit gotischen Buchstaben geschrieben und altertümlich

1) Der Rest der Besprechung ist heute ohne Interesse.

bunt ausgemalt. Nur gegen den Schluß hin wird es dem Komponisten selbst wie wehmütiger ums Herz an der schönen Stelle, wo Flöten und Klarinetten von oben herab rufen, — derselbe Augenblick, wo die Schillersche Johanna nach dem Regenbogen in der Luft zeigt bei den Worten „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen" u. s. w. Wollte man sonst Gestalten suchen, so würde man leicht die demütige Helden-Jungfrau, den ritterlichen Talbot u. a. erkennen können. Hier thut bei jedem die Phantasie das ihrige; darin aber werden alle übereinstimmen, daß die Ouverture kaum zu einem andern Sujet gedacht werden könne, so sehr scheint sie uns von dessen Geiste durchdrungen.

Von einem Orchester, das mir die Ouverture zu Dank spielen sollte, würde ich mehr als gewöhnliches Beherrschen der Noten, ja mehr als bloß feurigen Vortrag verlangen. Es müßte eine Musik sein, worauf man nicht klatschen dürfte, eine Musik, deren Bedeutung uns erst nach ihrem Verklingen aufginge, und dies durch einen Vortrag, wo jede einzelne Virtuosität auf Beifall resigniert, durch eine gleichsam erzählende Darstellung, die nicht sich, sondern die Begebenheit allein hervorzuheben gesucht hätte. —

H. Marschner,[1]) große Festouverture (in D). Werk 78.

Vor Marschners Talent haben wir jederzeit ehrerbietig den Hut gezogen, vor dieser Ouverture thun wir's gar nicht. Es ist sehr zu wünschen, daß das Fach der Dutzend- und Juste-Milieu-Ouverturen, in denen $^1/_4$ italienisch, $^1/_4$ französisch, $^1/_8$ chinesisch, $^3/_8$ deutsch und die Summe null ist, nicht auch noch von unsern besten Komponisten kultiviert werde. Lieber lauter Rossinis, als Leute, die es allen recht machen wollen. Hielten wir Marschner nicht für einen guten Königlichgesinnten, so könnten wir übrigens in seinen Gedanken

1) 1796—1861.

über das God save the king (namentlich im Allegro, wo es verkürzt englisiert erscheint) ganz andre erblicken, als enthusiastische. Doch das gehört vor ein anderes Gericht.

12.

Hector Berlioz, Ouverture zur heimlichen Vehme.

(Ouverture des Francs-Juges.) Werk 3.

Die Wahl der Stoffe, die sich Berlioz als Hintergrund seiner Musik stellt, verdient an sich schon den Beinamen des Genialischen. So schrieb er Kompositionen zu Goethes Faust, zu Moores Gedichten, zum König Lear, zum Sturm von Shakspeare, zu Sardanapal, zu Childe Harold von Lord Byron. Von der obigen Ouverture weiß ich nicht, ob sie eine freie Konzertouverture ist oder ein Drama einleiten soll. Indes bezeichnet der Titel den Inhalt und Charakter scharf genug. Sie ist, wie sich der Leser aus einer frühern Lebensskizze über Berlioz[1]) entsinnen wird, in einer kritischen Epoche seines Lebens entstanden und trägt davon die Spuren. Freilich ist das Arrangement kaum mehr als ein ärmliches Skelett, worauf der Komponist den Arrangeur gerichtlich belangen könnte, und allerdings mag sich wohl keine Orchestermusik schwerer zu einem Arrangement eignen, als Berliozsche. Soviel aber die Phantasie das Orchester nach den Stimmen ergänzen kann, verlohnt es sich wohl der Mühe eines deutschen, die Ouverture aufzuführen,[2]) wär' es auch nur, um die Extreme der französischen Musikschulen, der Auberschen und dieser, daraus zu sehn. So federleicht skribisch jene, so ungeschlacht polyphemisch diese. Kantoren werden in Ohnmacht fallen über derlei Harmonien und über Sansculottismus schreien. Auch uns fällt nicht bei, die Ouverture etwa mit der Mozartschen zum Figaro vergleichen zu wollen. In der festen Überzeugung jedoch, daß gewisse Schulbank-Theoristen viel mehr geschadet, als unsre

---

1) Von Panofka gelegentlich der Symphonie fantastique für die „N. Zeitschr." geschrieben.

2) Vgl. den Artikel „Berlioz" S. 45 und Anm. 4 daselbst.

praktischen Himmelsstürmer, und daß Protektion elender Mittelmäßigkeit viel mehr Unheil angerichtet, als Auszeichnung solcher poetischer Extravaganz, fordern wir zugleich ein- für allemal unsre Nachkommen auf, uns zu bezeugen, daß wir in Hinsicht der Kompositionen von Berlioz mit unsrer kritischen Weisheit nicht wie gewöhnlich zehn Jahre hinterdrein gefahren, sondern im voraus gesagt, daß etwas von Genie in diesem Franzosen gesteckt.

II.

Konzerte für Pianoforte mit Orchester.

C. H. Schornstein, erstes Konzert mit Begleitung des Orchesters.
Erstes Werk.

Auch ohne daß es auf dem Titelblatt stände, wäre der Schüler Hummels zu erraten gewesen. Warum aber solche Zusätze, die nur auf Vergleiche zwischen Lehrer und Schüler führen? Mag es bescheiden sein, so geht es doch die Öffentlichkeit und die Kritik nichts an, die sich dadurch weder zum Für noch zum Wider bestechen läßt und sich an die Selbstständigkeit der Leistung allein zu halten hat. Solange aber überhaupt der Künstler von dem Werke, das er zum Druck giebt, nicht die Überzeugung hegt, daß er damit nicht bloß die Masse vermehre, sondern auch geistig bereichere, so lange warte und arbeite er noch. Denn was hilft die Wiederholung der Ideen eines Meisters, die wir frischer von der ersten Quelle weg genießen? — Selbständigkeit fehlt nun allerdings auch unserm Konzert; indes besitzt es andere Vorzüge, von denen wir nicht hoffen, daß er sie mit dem Verluste jener sich erkauft haben möchte.

Die, wie allbekannt, in der Mozartschen Schule und namentlich in den Hummelschen Kompositionen so bewundernswert, die Schönheit der Form, finden wir auch hier in glücklicher Nachbildung, und nicht allein als Nachschnitt der Manier,

sondern als wirklich dem Komponisten eingebornen Sinn für Verhältnis und Einheit. Damit ist schon viel gewonnen und der Jünger wenigstens auf den letzteren der äußeren Stufen, nahe dem Vorhange, der noch das Allerheiligste verdeckt. Giebt es nun einzelne Kühne, die durch die Kuppel einfliegen, andere, die den Schleier gewaltsam wegreißen, viele, die weder zum einen noch zum andern Kraft haben, so bleibt doch der Weg, den unser Komponist betreten, der sicherste und heilbringendste. Strebt er aber nicht weiter, so soll es nicht unsere Schuld sein, die wir ihm nur Energie und eine gewisse Selbsterhebung zusprechen, ohne welche das Talent nichts Ausgezeichnetes erreicht. —

Der Beisatz „erstes" Konzert läßt auf späterfolgende schließen; vielleicht daß der junge Künstler einiges aus diesen Zeilen für sich nützen kann. Gegen den Bau der Sätze findet sich, wie gesagt, nichts einzuwenden; er ist der der besten Vorbilder, hat Haupt, Rumpf und Fuß und schließt sich natürlich aneinander und zusammen.

Die einzelnen Gedanken des Konzertes, die Art, wie sie vorgebracht, dargestellt und gewendet, erhebt sich weder zum Außerordentlichen, noch sinkt sie gerade zum Gemeinen herab. Überall aber wünschten wir noch mehr Sichtung, Wahl und Verfeinerung. Der erste Entwurf des Ganzen bleibt allerdings immer der glücklichste; wodurch sich aber das Talent Achtung und seinem Werke Dauer verschaffen kann, das Detail muß oft gemodelt und durchfeilt werden, damit das Interesse, was die Konzeption des großen Ganzen nicht giebt, dadurch wach gehalten werde. Dahin rechnen wir Eleganz der Passagen, Reiz des Accompagnement zu Gesangstellen, Kolorit in den Mittelstimmen, Ausarbeitung und Verarbeitung der Themen, Gegeneinanderstellung und Verbindung verschiedener Gedanken, sei nun davon in das Orchester oder in die Solostimme, oder in beide gelegt. Von alle diesem kommt wohl hier und da einzelnes vor, selten aber in dem Grade, daß man nicht dabei dächte, es könne noch anders und noch besser gemacht sein.

Dem Komponisten gegenüber wollten wir, was durch Aufzeichnung zu weitschweifig würde, alles gern nachweisen; glaube er nur, daß, wo die Phantasie nicht ausreicht, der Verstand noch Erstaunliches zu Wege bringen kann. — Sollte aber das Schwierige jener Forderungen den Komponisten einschüchtern, so geben wir ihm einen andern, scheinbar fast entgegengesetzten Rat, den, sich nicht zum Schaffen anzustrengen, nicht täglich zu komponieren, sondern durch Ruhe die Kräfte zu sammeln, das Bedürfnis, sich mitzuteilen, zu steigern und dann ohne Zögern sich seinem guten Geiste hinzugeben. Leider treffen wir nur auf zu viele junge Komponisten, die, wenn man sie nach ihren Werken frägt, wie Leporellos ganze Rollen von Geliebten-Namen abwickeln, mit einigen Symphonien anfangen und ein Dutzend Kleinigkeiten verächtlich anhängen. Schüttelt man über die Fruchtbarkeit den Kopf und bemerkt ihnen, wie solches zuletzt bankerott machen werde, so bekömmt man zur Antwort: „daß man sich heutzutage in allen Genren versuchen müsse" u. dgl. — oder am häufigsten gar keine. Verzichte aber unser Komponist auf diesen Ruhm der Produktivität und gebe er, da er die Kräfte dazu besitzt, statt mehrer matten, ein gesundes, wohlgeratenes Werk. —

Theodor Döhler,[1]) erstes Konzert mit Begleitung des Orchesters (Werk 7).

Vier Fünftel der neuesten Konzerte, von denen wir unsern Lesern noch berichten werden, gehen in Moll, so daß es einem ordentlich bangt, die große Terz möchte gänzlich aus dem Tonsystem verschwinden. Als ich nun beim Aufschlagen des Döhlerschen Konzerts A dur, die Tonart, die vor allen überströmt in Jugend und Kraft, und auf dem Titel schon im voraus Lorbeerzweige fand, so hoffte ich endlich einem freundlichen Menschen zu begegnen, der mir vieles von dem schönen Italien, wo er so lange gereist, erzählen und dem ich als Dank dafür die Zweige zum Kranze flechten könnte. Im Anfang ging es

1) 1814—1856.

auch ganz leidlich, doch schon in der Mitte warf ich, während ich auf der einen Seite spielte, einige hoffende Blicke auf die nebenstehende, denn der Mann mißfiel mir immer mehr und zuletzt mußte ich ihm das aufrichtige Zeugnis geben, daß er noch keine Ahnung von der Würde der Kunst habe, für die ihm die Natur einige Anlagen geschenkt, wenn auch keine verschwenderischen, weshalb er um so besser Haus zu halten. Denn schreibt jemand ein lustiges Rondo, so thut er recht daran. Bewirbt sich aber jemand um eine Fürstenbraut, so wird vorausgesetzt, daß er edler Geburt und Gesinnung sei; oder, ohne überflüssig bildern zu wollen, arbeitet jemand in einer so großen Kunstform, vor welche die Besten des Landes mit Bescheidenheit und Scheu treten, so muß er das wissen. Und das ist's, was hier so aufbringt. Bemühten sich doch selbst die talentvollsten Tageskomponisten, Herz und Czerny, in ihren größeren Sachen etwas Wertvolleres zu liefern. Mutet uns aber ein Jüngerer und bei weitem Talentloserer zu, was nicht einmal seine Schutzpatrone, so verdient er deshalb ausgezeichnet zu werden, wie es hiermit geschieht. Zum Besten des Komponisten aber füge es sein guter Geist, daß ihm dieses Blatt, noch ehe er zum zweitenmal seine Sachen nach Italien einpackt, in die Hände falle, und er unsre Bitte in Betrachtung ziehe: auf zwanzig Meilen im Umkreise das Land zu meiden, das uns unsre jungen kräftigen Musiker fast immer verweichlicht und arbeitsuntüchtig zurückschickt. Italien hat seine Zaubergesänge, aber auch *seine* Komponisten dazu, so daß es gar nicht nötig, daß wir uns noch als plumpe Schweizer in ihre Reihen stellen, im herrlichsten Falle unser eignes Land anzufallen, — der Verachtung gar nicht zu gedenken, mit der von ihren neuen Freunden solche Überläufer gemessen werden. Wollt ihr aber dort für euch nützen, so bringt wenigstens so viel Einsicht mit hin, daß ihr über einen Gewinn nicht zehnfachen Verlust zu bedauern habt; also opfert der Weichheit nicht die Kraft, dem Putze nicht die Schönheit, mit einem Wort, der Schale nicht den Kern! Und auch du,

lustige Kaiserstadt, die du übrigens manchen trefflichen Künstler zu den deinen zählen magst, erinnere deine jungen Künstler öfter daran, daß in deinen Mauern einer der größten Menschen der Zeit gelebt, als daß du sie in deiner liebenswürdigen Bonhomie antreibst, einen Weg fortzusetzen, der zuletzt auf eine Triebsandbank hinausläuft, in die sie himmlisch leicht und unter deinen tausendfachen Bravos immer tiefer und tiefer einsinken!

C. E. Hartknoch,[1]) zweites großes Konzert mit Begleitung des großen Orchesters. Werk 14.

Es ist leichter gesagt als bewiesen, daß wir alle zur rechten Zeit stürben. Gewiß hat auch in diesem Künstler der Tod die Thätigkeit eines Talents gebrochen, daß sich mit der Zeit vollkommener ausgereift haben würde. Zwar schwebt über dem ganzen Konzert ein gewisser Todeszug; einmal zeigt er sich als Müdigkeit, Lebensüberdruß, einmal zuckt die Kraft wieder heraus, aber krampfhaft, einmal überkömmt es ihn sehnsüchtig und alsdann schreibt er beinahe rührend, als wollte er der Welt sein letztes Vermächtnis empfehlen; — indes kann auch die eingetretene traurige Wirklichkeit leicht verleiten mehr zu sehen, als das Konzert davon enthält. Wie dem auch sei, so bleibt diese Arbeit seine bedeutendste und war ihm selbst sicherlich der Liebling, auf dessen Bildung er seine meisten Stunden gewendet. Was er an Kenntnissen und Erfahrungen besessen, hat er in diesem Stücke vorzugsweise niedergelegt, und that er es fast zu viel, so daß oft eines das andre erdrückt, so wollen wir es ihm als besten Willen anrechnen, nichts unterlassen zu haben, was, seiner Meinung nach, diesem Lieblinge die Achtung und Liebe der Welt gewinnen könne.

Es gehörte in den Kreis der mündlichen Unterhaltung, dem Schüler alles Gelungene und Verfehlte dieses Werkes

---

1) 1775—1834.

deutlich vor Augen zu halten. Kein anderes aber eignet sich so gut zur Belehrung als dieses.

Einesteils noch zu sehr im Kampfe mit der Form begriffen, um die Phantasie frei walten lassen zu können, andernteils zwischen alten Mustern und neuen Idealen schwankend, erfreute er sich dort an der Ruhe der Vergangenheit und der Weisheit ihrer Angehörigen, hier an der Aufregung der Zukunft und dem Mut einer kampflustigen Jugend. Daher das Unruhige, Zuckende überall; daher bricht er dort Stücken heraus; setzt sie hier wieder ein, daher spricht er dort einfach und heiter, hier wieder schwülstig und dunkel. Ein klares Selbst tritt noch nicht hervor: er steht unschlüssig auf der Schwelle zweier Zeiten.

Dieses Zweifeln zeigt sich gleichsam summarisch an jedem Ende der verschiedenen Sätze. Der ganze Charakter des ersten und letzten forderte durchaus die weiche Tonart; nun windet und krümmt er sich, in den Schluß einige hellere Dur-Töne zu bringen, und giebt so einen unangenehm halben Eindruck, gegen den sich nur das Ohr des Komponisten durch vieles Spielen verhärten konnte. Umgekehrt berührt er im Adagio, wo man einen ungetrübten Dur-Schluß verlangt, allerhand kleine Intervalle und regt von neuem auf, wo sich die Stimmung leise abdachen sollte. In solchen Fällen bedarf es nur eines Schiedsrichters wie die Hausfrau Molières, d. h. jemandes, der richtig und einfach empfindet, um ohne Gnade zu ändern, wo auf Kosten der Natürlichkeit durch Zierat oder Schnörkelei gefehlt.

Es wäre leicht mehrere Beispiele solcher hypochondrischen Unsicherheit nachzuweisen. So glaube ich nicht zu irren, wenn ich den ursprünglichen Anfang des Pianofortesolos acht Takte später vermute, so auffallend stehen diese außer dem Zusammenhang des Ganzen. Vielleicht schob er sie ein, um in dem Hörer die Erinnerung an den Anfang des H moll-Konzertes von Hummel, seines Lehrers, zu unterdrücken. Es gelang ihm nicht, wie man sieht, und dann ist eine zufällige

Reminiscenz immer besser als eine verzweifelte Selbständigkeit. Wie leicht und schön ließ sich (vom Buchstaben B an) in G moll ausruhen und dann in den Anfang, den wir bezeichneten, hinleiten. Das Störende dieses eingesetzten Stückes fällt ebenso sehr auf, wo er es Seite 14 wiederbringt, anstatt von System 5, Takt 1 gleich in das Tutti zu springen. Offenbar that er es an der letzten Stelle der äußeren Symmetrie halber, und so schön solche Rückbeziehungen und kleinere Formfeinheiten manchem großen Künstler gelingen und so ätherisch sie namentlich Beethoven hinzuhauchen weiß, so muß sich der Jüngere wohl hüten, ins Kleinliche zu fallen und durch solche zierliche Verhältnisse den innern Fluß des Ganzen zu unterbrechen.

Rechnet man solche und ähnliche Mißgriffe ab, die indes hier, wie gesagt, aus dem gutgemeinten Grund entstanden sind, auch im Kleinsten Ausgearbeitetes und Kunstmäßiges zu liefern, so bleibt noch so viel Vorzügliches übrig, daß wir nur den Künstler bedauern, dem, wie es scheint, Anregung und Anerkennung gemangelt und der auch von diesen Worten nichts mehr hört. — Im Leben schon von seiner Heimat getrennt und auf sich angewiesen, träumte er vielleicht von jenem schwärmerischen Jünglinge, den wir Chopin nennen, — und wie der Traum oft in entgegengesetzten Bildern spielt, so ist's als drohte ihm deshalb sein alter verehrter Lehrer mit dem Finger, sich nicht abwenden zu lassen vom Glauben seiner Väter; und als er aufwachte, war das Konzert fertig.

Dir aber, Eusebius, sehe ich es beinah' an den Augen an, daß du den Frühgeschiedenen dadurch zu ehren gedenkst, indem du seinen Schwanengesang denen zu hören giebst, die dich darum bitten, — das heißt recht oft.

Jonathan.

Sigismund Thalberg,[1]) großes Konzert mit Begleitung des Orchesters. Werk 5.

Die Kompositionen Thalbergs sind in diesen Blättern immer mit einer besondern Strenge besprochen worden, und nur darum, weil wir in ihm auch Kompositionstalent vermuteten, das nur in der Eitelkeit des ausübenden Virtuosen unterzugehn drohte. Diesmal entwaffnet er uns aber vollkommen. Sein Stück reicht gar nicht bis zum Standpunkt, von dem aus wir in diesem Konzertcyklus urteilen. Vielleicht bereut er jetzt selbst (das Konzert erschien vor etwa drei Jahren), daß er sich von Freunden, die allein sein glänzender Vortrag berauscht, zur Herausgabe einer durchaus unreifen Jugendarbeit bewegen ließ. Mit diesem „vielleicht" drücken wir zugleich einen Zweifel aus, dessen Sinn nach Thalbergs späteren Leistungen kaum zweifelhaft sein kann; denn diese bestimmen noch keineswegs zur Annahme einer solchen Reue. — Wir wissen ihn in diesem Augenblick in Paris. Der Aufenthalt dort kann seine guten und schlimmen Folgen haben, — jene, weil ihm in unmittelbarer Berührung mit bedeutenderen Komponisten ohnmöglich entgehen wird, wie klein sein Ziel gegen das idealische Streben anderer, — diese, weil er in der Freude über die Lorbeerkränze, die man dort verschwenderisch um so ausgezeichnete Virtuosen hängt, den Komponisten am Ende ganz und gar in die Flucht schlägt. Wäre das letztere, so machen wir ihm darum keinen Vorwurf mehr. Genieße er immerhin auf Kosten eines unvergnüglichen Nachruhms die reizende Sterblichkeit des Virtuosenlebens und erlasse er uns nur, in seinen Werken mehr als dieses zu erblicken. Im ersteren Fall jedoch werden wir keinen Augenblick anstehen, ihm fernerhin die Anerkennung angedeihn zu lassen, mit der wir jedes Talent, selbst wenn es auf eine Zeit lang seine edlere Abstammung verleugnet, so gern zu fördern gewohnt sind.

1) 1812—1871.

H. Herz,[1]) zweites Konzert mit Orchester.
Werk 74.

Über Herz läßt sich 1) traurig, 2) lustig, 3) ironisch schreiben, oder alles auf einmal, wie diesmal. Man kann kaum glauben, wie vorsichtig und scheu ich jedem Gespräche über Herz ausweiche und ihn selbst mir immer zehn Schritte vom Leibe halten würde, um ihn nicht zu stark ins Gesicht loben zu dürfen. Denn hat es, vielleicht Saphir ausgenommen, irgend jemand aufrichtig mit den Menschen und sich gemeint, so ist es Henri Herz, unser Landsmann. Was will er denn als amusieren und nebenbei reich werden? Zwingt er deshalb jemanden, Beethovens letzte Quartette weniger zu lieben und zu loben? Fordert er zu Parallelen mit diesen auf? Ist er nicht vielmehr der lustigste Elegant, der niemand einen Finger krümmt als zum Spielen, und höchstens seine eignen, um Geld und Ruhm festzuhalten? Und ist sie nicht lächerlich, die lächerliche Wut klassischer Philister, die mit glotzenden Augen und vorgehaltenem Spieße schon zehn Jahre lang gerüstet dastehn und sich entschuldigen, daß er ihren Kindern und Kindeskindern nicht zu nahe kommen möchte mit seiner unklassischen Musik, während jene insgeheim sich doch daran ergötzen? Hätten die Kritiker gleich beim Aufgange dieses Schwanzsternes, der so viel Redens über sich gemacht, seine Entfernung von der Sonnennähe der Kunst richtig taxiert und ihm durch ihr Geschrei nicht eine Bedeutung beigelegt, an die er selbst gar nicht denken konnte, so wäre dieser künstlerische Schnupfen schon längst überstanden. Daß er aber jetzt mit Riesenschritten seinem Ende zueilt, liegt im gewöhnlichen Gang der Dinge. Das Publikum wird zuletzt selbst seines Spielzeugs überdrüssig und wirft es abgenutzt in den Winkel. Dazu erhob sich eine jüngere Generation, Kraft in den Armen und Mut, sie anzuwenden. Und wie etwa in einen gesellschaftlichen Kreis, wo vorher französische, artige Weltmännchen

1) 1806—1888.

eine Weile das Wort geführt, plötzlich einmal ein wirklich Geistreicher eintritt, so daß sich jene verdrießlich in eine Ecke zurückziehn und die Gesellschaft aufmerksam dem neuen Gaste zuhorcht, so ist's auch als könnte Herz gar nicht mehr so frisch parlieren und komponieren. Man fetiert ihn nicht mehr so, er fühlt sich unbequem und geniert; es will nicht mehr so klappen und klingen; er arbeitet, Jean Paulisch zu reden, mit Blechhandschuhen auf dem Klaviere, da ihm Überlegnere über die Schulter hereinsehn und jeden falschen Ton bemerken und auch Übriges. Dabei wollen wir aber durchaus nicht vergessen, daß er Millionen Finger beschäftigt hat und daß das Publikum durch das Spielen seiner Variationen eine mechanische Fertigkeit erlangt, die schon mit Vorteil auch anderweitig und zur Ausführung besserer, ja ganz entgegengesetzter Kompositionen zu nützen ist. Wie wir also überzeugt sind, daß, wer Herzsche Bravourstücke besiegt, eine Sonate von Beethoven, wenn er sie sonst versteht, um vieles leichter und freier spielen kann, als es ohne jene Fertigkeit sein würde, so wollen wir guten Mutes unsern Schülern zur rechten Zeit, obwohl selten, Echt-Herzsches zu studieren geben und, wenn ein ganzes Publikum bei den herrlichen Sprüngen und Trillern „süperb" ruft, mitausrufen: „dies alles hat sein Gutes auch für uns Beethovener".

Das zweite Konzert von Herz geht aus C moll und wird denen empfohlen, die das erste lieben. Sollte an einem Konzertabende zufällig eine gewisse C moll-Symphonie mitgegeben werden, so bittet man, selbige nach dem Konzert anzusetzen.

F. Kalkbrenner,[1] viertes Konzert mit Orchester (Werk 127).

Zweierlei rüge ich besonders an Konzert-konzertkomponisten (kein Pleonasmus), erstens, daß sie die Solis eher fertig machen und haben als die Tuttis, unkonstitutionell genug,

1) 1788—1849.

da doch das Orchester die Kammern vertritt, ohne deren Zustimmung das Klavier nichts unternehmen darf. Und warum nicht beim ordentlichen Anfang anfangen? Ist denn unsre Welt am zweiten Tage erschaffen worden? Und ist's nicht überhaupt schwerer, einen zerrissenen Faden wieder aufzunehmen (namentlich musikalische, die so fein, daß jeder Knoten herauszufinden mit kritischen Fühlhörnern), als ihn ruhig fortzuziehn? Es gilt aber eine Wette, daß Herr Kalkbrenner seine Einleitungs- und Mitteltuttis später erfunden und eingeschoben habe, und es ist Grund da, daß sie gewonnen wird. Zweitens aber rüge ich die Modulation

$$\begin{matrix} 7\flat & & 5 \\ 5 & & 3 \end{matrix}$$

X-Dur nach X + I-Dur,[1])

zu der sich namentlich jüngere Komponisten flüchten, wenn sie nicht recht wissen, wie weiter, und die sie gewöhnlich so anwenden, daß, wenn es in der ersten Hälfte dieses Übergangs kraus und stark auf- und niedergegangen, in der andern plötzlich leise wie überirdische Töne zu flüstern anfangen, welche Überraschung wir uns wohl einmal gefallen lassen und sie den Herren Döhler, Thalberg, die sie zu Dutzenden anbringen, zu gute halten, niemals aber einem Maëstro wie Kalkbrenner, der Anspruch auf den Beinamen eines feinsten Weltmanns macht und durchaus auf neue Überraschungen sinnen muß. Nach gewissen Kleinigkeiten aber, die viele für zu gering halten, um sich darin zu verstellen, kann man auf den ganzen Menschen

---

1) Mit X bezeichnen wir allgemein einen Grundton, mit dem nebenstehenden X + I den Baßton der ersten Stufe aufwärts; Dur und Moll bestimmen die Art der Tonleiter. Die Zahlen darüber nennen die Intervalle der Accorde; die nebenstehenden ♯ erhöhen, die ♭ erniedrigen. Wäre also

$$\begin{matrix} 7\natural & 7\flat & & 5 & 5 \\ 5 & 5 & & 3 & 3 \end{matrix}$$

X = C, so wäre X + I = Des.

Gottfr. Weber (irre ich nicht) hat etwas Ähnliches in seiner Theorie vorgeschlagen. (Sch.)

schließen, und daher weiß ich auch bei einem, der mir mehrere-male so moduliert, im Augenblick, wo er hingehört. —

Sagte ich überhaupt, daß ich je ein großer Verehrer der Kompositionen Kalkbrenners gewesen, so wäre es unwahr; ebensowenig wie ich leugne, daß ich sie in jüngeren Jahren zu vielen Zeiten gerne gehört und gespielt, und namentlich seine ersten, munteren, wirklich musikalischen Jugendsonaten, nach denen sich Ausgezeichnetes für die Zukunft erwarten ließ, und wo sich noch nichts von dem gemachten Pathos und einem gewissen affektierten Tiefsinne findet, der uns seine späteren größeren Kompositionen verleidet. Jetzt, wo sich der Umfang seiner Leistungen genau bestimmen läßt, sieht man deutlich, daß das D moll-Konzert seine höchste Blüte war, das Stück, wo alle Lichtseiten seines freundlichen Talents durchgebrochen, aber auch die Grenze, wo ihn, wenn er darüber hinaus wollte, sein Stern verließ. Anerkennungswert bleibt es immer, daß er, wenn auch vielleicht die Kraft, doch den Mut nicht verlor, einige Schritte vorwärts zu ringen. Und wir begegnen hier dem seltnen Falle, daß ein älterer bekannter Komponist einem jüngeren nachzufliegen versucht. Wir sehen nämlich im vor-liegenden Konzert unverkennbar den Einfluß der jungen ro-mantischen Welt, die Kalkbrennern aus der Schule lief, ihn selbst aber wie zweifelhaft an einem Kreuzweg, ob er auf der alten Bahn mit den erworbenen Kränzen weiterziehn oder auf der andern neue erkämpfen solle. Dort lockt ihn das Bequeme und Gewohnte, hier der feurige Zuruf, den die Romantischen erfahren. Ganz seinem vermittelnden Charakter gemäß wirft er sich aber nicht zu stark in die neue Sphäre, gleich als ob er erst das Publikum probieren wolle, was es dazu meine. Ist dieses nun wie wir, so muß es sich bekennen, daß ein ästhetisches Unglück daraus entstanden. Man denke sich nur den eleganten Kalkbrenner, die Pistole vor dem Kopf, wie er ein „con disperazione“ in seine Klavierstimme schrieb, — oder verzweiflungsvoll in der Nähe eines Abgrunds, wenn er drei Posaunen zum Adagio nimmt. Es geht nicht, es steht

ihm nicht; er hat kein Talent zur romantischen Frechheit, und wenn er sich eine diabolische Maske vorbände, man würde ihn an den Glacéhandschuhen kennen, mit denen er sie hält. Doch geben wir zu, daß nur die ersten Sätze in dieses Bild passen; im dritten wird er wieder ganz er selbst und zeigt sich wieder in seiner natürlichen Virtuosenliebenswürdigkeit, die wir so sehr an ihm schätzen. Halte er also seinen alten wohlverdienten Ruf als einer der geschicktesten, meisterlich für Finger und Hand arbeitenden Klaviertonsetzer, der mit leichten Waffen so glücklich umzugehen weiß, so fest als er kann — und erfreue er uns immerhin von neuem mit seinen blitzenden Trillern und fliegenden Triolen, — wir schlagen sie weit höher an, als seine vierstimmigen fugierten Takte, falsch sehnsüchtigen Vorhalte u. s. w.

F. Ries,[1]) neuntes Konzert mit großem Orchester (Werk 177).

Auch Napoleon verlor seine letzten Schlachten; aber Arcole und Wagram strahlen über. Ries hat ein Cis moll-Konzert geschrieben und kann ruhig auf seinen Lorbeern schlafen. Was ist es aber, was in älteren, d. i. in älteren Mannesjahren geschriebenen Werken, trotz des Nachlasses der Phantasie und der Kunstnatur, wenn sie sich in ihnen zeigt, noch immer so wohlthut und beglückt? Es ist die Feier der Meisterschaft, die Ruhe nach Kampf und Sieg, wo man keinen mehr zu bestehn und zu erringen braucht. In diesem Sinne schließt sich dies neunte Konzert seinen Vorgängern an. Wir treffen darin in keiner Hinsicht auf Vorschritte, weder des Komponisten und noch weniger des Virtuosen. Dieselben Gedanken wie früher, ihr nämlicher Ausdruck; alles fest und klar, als könne es nicht anders sein; keine Note zu wenig; Guß des Ganzen, Harmonie, Grundidee, Musik. — Über solche Werke läßt sich so schwer und so wenig sprechen, wie über den blauen Himmel,

---

1) Ferdinand Ries, der Schüler Beethovens (1784—1838).

der mir eben durch das Fenster hereinsieht, daher wir die Teilnehmenden, welche dies eben lesen, von demselben Auge angesehn wünschen, damit sie die Vergleichungspunkte zwischen dem Konzert eines alten Meisters und jener blauen ruhig-wogenden Fläche so schnell treffen wie wir.

W. Taubert, Konzert mit Begleitung des Orchesters (Werk 18).

„Wollte jemand an diesem Konzert durchaus mäkeln, so könnte er höchstens sagen, daß ihm nichts fehlte, als die Fehler der neuesten Zeit", so ungefähr drückte sich ein Mann aus, der im Oktober 1833 die Gewandhaustreppen hinunterging, als eben Herr Taubert sein Konzert zu Ende gespielt. Ich kann gar nicht sagen, wie sehr ich mich an jenem Abend an diesem Stück ergötzt und dem Mäkler auffässig war, auf den das Konzert keinen Eindruck gemacht als den bedauerlichen, daß es nicht schlechter ausgefallen. Als ich aber jene Worte genauer überlegte, so fand ich schon einen Sinn dahinter, worüber weiter unten.

Sollte nun das Lob, was ich wie aus Füllhörnern über diese Musik schütten möchte, noch nicht lobend genug ausfallen, so hat der Verleger die einzige Schuld, der mir nicht die Partitur geliehn, worum ich ihn doch bat (— er besitzt sie nämlich nicht). Ohne diese darüber zu richten, hieße wie über ein Ehebündnis sprechen, dessen eine Hälfte man nur kennt, so innig sind in ihr Orchester und Pianoforte vermählt. Was indes aus einzelnen Stimmen zu holen, halte ich in der Phantasie treulich zusammen. An alle Komponisten richte ich aber von neuem die Bitte, zu bedenken, daß man sich nicht immer ein begleitendes Orchester herzaubern könne, daß sie also in ihrer herrlichen Konzertstimme über die trefflichen Stellen, wo allein das Orchester der Sache den Ausschlag giebt, ein System mit einer Kleinpartitur anfertigen möchten, damit man ohne Zerstückelung genießen könne. Jetzt aber an das Konzert selbst!

Allegro, E dur, $^6/_8$ Takt, Hörnerklänge von weitem, — wen zieht's dabei nicht gleich hinaus in die Ferne, und tief hinein in die grünen Wälder! Wer Jägers Lust und Leben (wie es etwa Hoffmann einzig genug in den Teufels-Elixieren malt) in der Musik kennen lernen will, findet's hier und von Romantik nicht mehr als ein paar sehnsüchtige blaßblaue Streifen unten am Waldesfuß. Was Dunkleres aber über dem Andante schweben möchte, ist nicht etwa Schmerz über diese oder jene bürgerliche Begebenheit, sondern recht liebe allgemeine Wehmut, wie sie uns zur Dämmerung in das Herz einschleichen will. Der letzte Satz endlich ist eigentlich nur der Schluß des ersten und das Moll kaum mehr als ein verschleiertes Dur, bis dieses allein durchbricht, licht und rosig. Unverblümt zu reden, das Konzert heiße ich eins der vorzüglichsten. Und wenn sogenannte Klassische herangerückt kommen und über Verfall der Musik in neuester Zeit schreien und ein Mozartsches Konzert entgegenhalten und keuchen, „das sei klar und herrlich", woran noch gar niemand gezweifelt, dann sind solche Taubertsche Konzerte gut die erste Wut zu stillen und mit höchster Kaltblütigkeit an ihnen den Beweis zu führen, daß man noch komponieren könne und erfinden. Denn vom älteren Standpunkt aus besehn — was könnte man dem Konzerte vorwerfen? Ist es ausgewachsen in der Form, unnatürlich, verworren, zerrissen, — die beliebten Worte der Klassischen, wenn sie etwas nicht gleich verstehn, — und besitzt das Konzert, außer der vielgepriesenen Ruhe und Klarheit, nicht noch ganz andre Eigenschaften, die wir in älteren nur hier und da vereinzelt finden, z. B. poetische Sprache, Besonderheit der Situation, Zartheit der Kontraste, Verflechtung der Fäden und eine Orchesterbegleitung voll Sprache und Leben? Sehen wir aber vom neuen und neuesten Standpunkt aus, so kommen wir jetzt auf die „fehlenden Fehler" des Gewandhausmannes. Wir denken, er meinte so. Wir wissen alle, Diamanten stehen höher im Wert als z. B. Bänder, eine tüchtige Komposition höher als z. B. eine von Auber.

„Nur alles zur Zeit, alles am Ort“ sagte unser Dorftüfter Wedel mit der großen aufgeschlagenen Partitur vor sich. Mit einem Konzerte soll eine hundertköpfige Menge erfreut, womöglich entzückt werden, die wiederum ihrerseits den Virtuosen mit Beifall entzücken soll. Offenbar thun nun namentlich die Franzosen im Gebrauch pikanter Reizmittel und in immerwährender Aufbietung, neue zu erfinden, zu viel des Schlimmen, wir Deutschen aber zum Schaden des Virtuosen, der doch auch leben will, im Durchschnitt zu wenig des Guten. In dieser Hinsicht greifen wir nicht sowohl das vorliegende Konzert als das ganze Prinzip einiger Tonsetzer, deren Stammsitz namentlich Berlin zu sein scheint, an, welche den Virtuosenunfug dadurch zu dämpfen meinen, wenn sie gewisse altbackene Formeln und Redensarten, als wär' es Wunder was, vorbringen. Wollen wir Konzertkomponisten aber unsern Altvordern bis auf Zopf und Perücke es in allem nachthun und in billiger Berücksichtigung neuerer Bedürfnisse auch etwas Neues dazu, wenn es sonst gut, — und seien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozart, heute geboren, eher Chopinsche Konzerte schreiben würde als Mozartsche. Um auf unsern ehrenwerten Komponisten zu kommen, so fehlt seinen Erfindungen hier und da das Neue und Reizendpikante. Der Himmel bewahre, daß wir ihn zu etwas machen wollten, was nicht in ihm liegt, zu einem Grazioso ꝛc.; aber er wird uns verstehn, wenn wir z. B. das Passagenwerk, mit dem er seine Gedanken umhüllt, feiner herausgesucht, nicht so nach dem alten Schlage wünschten, und wenn wir ähnlichen Themas wie dem ersten zum letzten Satz, so vorzüglich es sich zur Bearbeitung schickt, etwas Unmodisches und dazu Steiffreundliches vorwerfen, was ein glänzendes Konzertpublikum nicht mehr goutieren will. Wie es ist, kann es nicht geändert werden; möge er nur bedenken, daß man gewissen Anforderungen und Wünschen der Zeit sehr wohl genügen könne, ohne sich dadurch etwas von seiner Künstlerwürde zu vergeben. — Zum Schlusse noch etwas! So unpassend es mir

immer geschienen, in Erzeugnissen weit gediehener Talente auf Reminiscenzen oder Ähnlichkeiten mit andern gleichzeitigen aufmerksam zu machen, so ist doch die Verwandtschaft des Konzerts von Taubert mit dem von Mendelssohn (in G moll) zu auffallend und interessant, als daß dieses übergangen werden dürfte. Geistig zwar spielen sie auf völlig verschiedenen Terrains (und dies ist wohl der Grund, weswegen ihre Ähnlichkeiten nicht beleidigen); äußerlich aber fallen sie in den entscheidendsten Momenten so genau zusammen, daß, wenn nicht eine nachringende Nebenbuhlerschaft, so doch gewiß eine gegenseitige Kenntnis ihrer Arbeiten während derselben zu vermuten steht, so jedoch, daß Mendelssohn meistens immer ein paar Schritte weiter vorgerückt war, weshalb sich der andere sputen mußte, einen so rüstigen Vorläufer einzuholen, und weshalb vielleicht auch sein Stück etwas Bündigeres und Eiligeres bekommen. Als jene Hauptmomente bezeichnen wir aber 1) das Auftreten des Tutti mit dem ganzen Thema a,[1]) 2) den Trugcadenztriller b, 3) das Hinleiten in das Thema am Schluß des ersten Teils c, 4) die Vorbereitung des Mittelsatzes d, die bei Taubert zart und flüssig, bei Mendelssohn schroffer aber auch effektvoller. Im Andante dominiert bei Mendelssohn das Violoncell, bei Taubert die Hoboe; beide sind von ausgezeichneter Schönheit; beide verlieren sich in die Ferne. Beide ruhen eine Pause e. Beide fangen den letzten Satz recitativisch an, deren Themas sich weniger den Noten nach als in ihrem Charakter und hauptsächlich in der Art ihrer Verarbeitung im Kleinen ähnlich sind. Beide bringen in ähnlicher Haltung einen leisen Gedanken aus einem frühern Satz f, beide gleich wirkungsvoll. Beide schließen einerlei.

Nenne man das Zufall, Sympathie oder sonst wie, so

---

1) a) Mendelssohn S. 5 System 4. Taubert S. 3 Syst. 4.
b) „ „ „ 11 „ 2. „ „ 6 „ 7.
c) „ „ „ 14 „ 5. „ „ 9 „ 2.
d) „ „ „ 15 „ „ 9
e) „ „ „ 18 Schluß. „ „ 15 Schluß.
f) „ „ „ 29 System 2. „ „ 23 Syst. 2. (Sch.)

bleibt trotzdem Tauberts Konzert ein, wie wir zum sechstenmal wiederholen, so vortreffliches und in sich selbständiges Werk, daß selbst L. Berger,[1]) der frühere Lehrer dieser jungen Meister (der uns, beiläufig gesagt, auch noch ein paar Konzerte schuldig ist), freudig zweifelhaft sein müßte, wem die Ehrenstelle rechts oder links gebühre. Und so laßt uns dasselbe thun und zu unsern guten Klavierkonzerten die Titel dieser beiden in gleicher Schönheitslinie setzen.

John Field,[2]) siebentes Konzert mit Begleitung des Orchesters.

Die beste Recension wäre, der Zeitschrift 1000 Exemplare des Konzertes für ihre Leser beizulegen, und freilich eine teure. Denn ich bin ganz voll von ihm und weiß wenig Vernünftiges darüber zu sagen als unendliches Lob. Und wenn Goethe meint: „wer lobe, stelle sich gleich", so soll auch er recht haben wie immer — und ich will mir von jenem Künstler gerne Augen und Hände binden lassen und damit nichts ausdrücken, als daß er mich ganz gefangen und daß ich ihm blind folge. Nur wenn ich ein Maler wäre, würde ich zu recensieren mich unterstehn (etwa durch ein Bild, wo sich eine Grazie gegen einen Satyr wehrt), — und wenn ein Dichter, nur in Lord Byronschen Stanzen reden, so englisch (im Doppelsinn) finde ich das Konzert. — Die Originalpartitur liegt vor mir aufgeschlagen, man sollte sie sehn! — gebräunt als hätte sie die Linie passiert — Noten wie Pfähle — dazwischen aufblickende Klarinetten — dicke Querbalken über ganze Seiten weg — in der Mitte ein Mondschein-Nottorno „aus Rosenduft und Lilienschnee gewoben", bei dem mir der alte Zelter einfiel, der in einer Stelle der „Schöpfung" den Aufgang des Mondes sah und dabei stereotypisch sich die Hände reibend selig sagte „der kömmt 'mal auf die Strümpfe" — und dann wieder

---

1) 1777—1839.

2) (1782—1837) ist durch seine Nocturnes von nachhaltigem Einfluß auf die Klavierlitteratur gewesen.

ein NB. mit ausgestrichenen Takten und drüber mit langen Buchstaben „cette page est bonne“, — ja freilich ist alles bon und zum Küssen und namentlich du, ganzer letzter Satz in deiner göttlichen Langweiligkeit, deinem Liebreiz, deiner Tölpelhaftigkeit, deiner Seelenschönheit, zum Küssen vom Kopf bis auf die Zehe. Fort mit euren Formen- und Generalbaßstangen! Eure Schulbänke habt ihr erst aus dem Cedernholz des Genies geschnitzt und nicht einmal; thut eure Schuldigkeit, d. h. habt Talent; seid Fielde, schreibt was ihr wollt; seid Dichter und Menschen, ich bitt' euch!

J. Moscheles, fünftes Konzert mit Orchester.
Werk 87.

Sechstes Konzert (Concert fantastique) mit Orchester.
Werk 90.

Das Alphabet des Tadels hat Millionen Buchstaben mehr als das des Lobes, daher auch diese Kritik kurz und klein im Verhältnisse zur Vorzüglichkeit der beiden Konzerte. Wir haben sie viele Male von ihrem Meister selbst gehört und dabei von neuem die Erfahrung gemacht, daß niemand, auch nicht der geübteste, gebildetste Musiker nach bloßem Hören sich ein durch und durch treffendes Urteil zutrauen dürfte. Vielleicht lag es auch an dem, wie bekannt sehr ruhigen und gemessenen, Vortrage des Komponisten, daß diese Werke, die doch ebenso wie seine früheren, und nur dunklere Funken sprühen, nicht so packten, als sie von einem Begeisterten gespielt es allerdings müßten. Es dünkt uns, manche Kompositionen phantastischer Art gewönnen und wirkten durch eine gewisse Derbheit im Vortrage weit schneller als durch modische Sauberkeit und Glätte der Virtuosität, wie man sie z. B. den übrigens gar nicht genug zu preisenden Gebrüdern Müller bei ihrem Spiele einzelner Beethovenscher Quartette vorwarf. Die letzteren Kompositionen von Moscheles entkleiden sich aber zum Kunstvorteil immer mehr des äußerlichen Prunkes und verlangen,

sollen sie fassen und gefaßt werden, vorzüglich einen musikalischen Menschen, der ein Gemälde herzustellen versteht, wo sich das Kleine dem höheren Ganzen unterordnen muß. Daß trotzdem der Virtuose in ihnen vollauf findet, sich zu zeigen und zu imponieren, ist ein Vorzug mehr, den wenig andere in solch weisem Maße teilen.

Wir glauben in der Kunstbildung dieses Meisters drei Perioden mit Bestimmtheit bezeichnen zu können. In die erste, etwa vom Jahr 1814—1820, fallen die Alexander-Variationen, das Konzert in F und einiges aus dem in Es. Es war die Zeit, wo das Wort „brillant" in Schwung kam und sich Legionen von Mädchen in Czerny verliebt hatten. Auch Moscheles blieb nicht zurück mit Brillanten, nur daß er, seiner Bildung gemäß, feiner geschliffene zur Schau stellte; der bessere Musiker ward aber im Ganzen von dem angestaunten kühnen Virtuosen verdunkelt. Mit der vierhändigen Es dur-Sonate geht er zur zweiten Periode über, wo sich Komponist und Virtuos mit gleicher Stärke die Hand zum Bündnis reichen, — die Blütenzeit, in der das G moll-Konzert und die Etuden entstanden, zwei Werke, durch die allein er sich der Reihe der ersten Klaviertonsetzer der Gegenwart anschließt. Die Brücke zur dritten Periode, wo die poetische Tendenz der Komposition völlig zu überwiegen anfängt, bildet das fünfte Konzert in C und das erste bedeutendste Werk in ihr das „phantastische". Wenn wir diese zwei romantisch nennen, so ist damit die zauberische dunkle Beleuchtung gemeint, die über ihnen lagert und von der wir nicht wissen, ob sie von den Gegenständen selbst ausgeht oder von wo andersher. Einzelne Stellen, wo der romantische Lichtduft am stärksten hervordränge, mit Händen greifen kann man nicht; aber man fühlt überall, daß er da ist, namentlich im seltenen E moll-Adagio des fünften Konzerts, das in einem beinahe kirchlichen Charakter gar mild zwischen den andern Sätzen steht, welche letztere mehr praktisch und feurig, und interessant, wo man hineingreift. — Ein echter musikalischer Kunstsatz hat immer einen gewissen Schwerpunkt,

dem alles zuwächst, wohin sich alle Geistesradien konzentrieren. Viele legen ihn in die Mitte (die Mozartsche Weise), andere nach dem Schluß (die Beethovens). Aber von seiner Gewalt hängt die Totalwirkung ab. Wenn man vorher gespannt und gepreßt zugehört, so kommt dann der Augenblick, wo man zum erstenmal aus freier Brust atmen kann: die Höhe ist erstiegen und der Blick fliegt hell und befriedigt vor- und rückwärts. So ist das in der Mitte des ersten Satzes an der Stelle,[1]) wo das Orchester mit dem Hauptmotiv einfällt: man fühlt, wie sich der eigentliche Gedanke endlich Luft gemacht und der Komponist gleichsam mit voller Stimme ausruft: das habe ich gewollt. Im letzten Satz liegt dieser Moment, aber weniger vorbereitet, da, wo die Violinen zu fugieren anfangen, das Orchester das Thema kurz feststellt und es das Klavier wiederholt. Überhaupt humoristisch will er gar nicht in so stufenweisen Übergängen, wie es ersten ernsten Sätzen zukommt, zum Ziel führen und blickt mit keckem Auge auf und nieder. Sehr Moscheles'sisch ist alles: Moscheles zumal besitzt gewisse Stileigenheiten, bei denen man, wenn man sie selbst einzeln herausspielte, nur auf ihn raten könnte.[2]) Doch wünschten wir die Baß-Accorde zum ersten Thema in anderer Lage (in der der Decime) und die folgende Melodie (System 3 Takt 3) vielleicht eine Oktave tiefer; durch das engere Zusammenhalten der Harmonie würden diese Stellen tonreicher.

Das phantastische Konzert besteht aus vier, ohne Pausen aneinandergeschlossenen Sätzen in verschiedenen Zeitmaßen. Gegen die Form haben wir uns schon früher erklärt. Scheint es auch nicht unmöglich, in ihr ein wohlthuendes Ganzes zu erzeugen, so ist die ästhetische Gefahr zu groß gegen das, was erreicht werden kann. Allerdings fehlt es an kleinern Konzert-

1) Seite 16 zu Anfang. (Sch.)

2) Seite 18 System 5 zu 6, S. 29 letztes System, S. 31. Ein Scharfsichtiger würde leicht das Charakteristische verschiedener Komponisten in kleinen Beispielen einzelner Takte zeigen können. (Sch.)

stücken, in denen der Virtuose den Allegro-, Adagio- und Rondo-Vortrag zugleich entfalten könnte. Man müßte auf eine Gattung sinnen, die aus einem größern Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Teil die Stelle eines ersten Allegro, die Gesangstelle die des Adagio und ein brillanter Schluß die des Rondo verträten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eignen außerordentlichen Komposition wahr machen möchten. — Der Satz könnte auch für Pianoforte allein geschrieben sein. —

Abgesehn also von der Form, enthält das phantastische Konzert rechte Musik für das Haus, ist tüchtig überall, originell, durch sich selbst gültig und trotz der etwas schwankenden Formen von voller Wirkung. Mit dem Orchester zusammen stellt es sich als ein geistvolles Wechselspiel dar, wo fast jedes Instrument einen Teil an der Sache hat, etwas mitzusagen und zu bedeuten. Am meisten gefällt uns nach dem ersten Satz das Andante in seiner antik-romantischen Weise, weniger das folgende Verbindungsstück, das die Gedanken aus dem ersten Satz etwas gezwungen wiederbringt. Das Hauptthema des letzten hat Ähnlichkeit mit dem der Ouverture zur Jungfrau von Orleans, was wir anführen, damit sich andere nicht wie wir zu besinnen brauchen, wo sie die Stelle schon einmal gehört. Das zweite naive Thema, das die linke Hand zum Triller der rechten spielt, könnte ebensogut von Bach sein. Das Ganze schließt, wie Meister der Kunst pflegen, als könne es noch lange fortdauern.

Mit wahrer Freude sehen wir dem neuen „pathetischen Konzert" dieses Künstlers entgegen und dann auch einem neuen Cyklus von Etuden, worum wir schon früher baten.

Friedrich Chopin, erstes Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Werk 11.

Zweites Konzert von demselben für das Pianoforte mit Orchester (Werk 21).[1])

1.

Sobald ihr überhaupt Widersacher findet, junge Künstler, so sehr wollet euch dieses Zeichens eurer Talentkraft freuen und diese für um so bedeutender halten, je widerhaariger jene. Immerhin bleibt es auffallend, daß in den sehr trocknen Jahren vor 1830, wo man dem Himmel um jeden bessern Strohhalm hätte danken sollen, selbst die Kritik, die freilich immer hintennach kommen wird, wenn sie nicht von produktiven Köpfen ausgeht, noch lange mit der Anerkennung Chopins achselzuckend anstand, ja daß einer sich zu sagen erkühnte, Chopins Kompositionen wären nur zum Zerreißen gut. Genug davon. Auch der Herzog von Modena hat Louis Philipp noch nicht anerkannt und steht der Barrikadenthron auch nicht auf goldnen Füßen, so doch sicher nicht des Herzogs halber. Sollte ich vielleicht hier beiläufig einer berühmten Pantoffel-Zeitung erwähnen, die uns zuweilen, wie wir hören (denn wir lesen sie nicht und schmeicheln uns hierin einige wenige Ähnlichkeit mit Beethoven zu besitzen [s. B.s Studien, von Seyfried herausgeg.]), die uns also zuweilen unter der Maske anlächeln soll mit sanftestem Dolchauge und nur deshalb, weil ich einmal zu einem ihrer Mitarbeiter, der etwas über Chopins Don-Juan-Variationen geschrieben, lachend gemeint: er, der Mitarbeiter, habe wie ein schlechter Vers ein Paar Füße zu viel, die man ihm gelegentlich abzuschneiden beabsichtige! — Sollte ich mich heute, wo ich eben vom Chopinschen F moll-Konzerte komme, dessen erinnern? Bewahre. Milch gegen Gift, kühle blaue Milch! Denn was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung gegen ein Konzert von Chopin?

---

1) Op. 11 steht in E moll, Op. 21 in F moll.

Was Magisterwahnsinn gegen dichterischen? Was zehn Redaktionskronen gegen ein Adagio im zweiten Konzert? Und wahrhaftig, Davidsbündler, keiner Anrede hielt' ich euch wert, getrautet ihr euch nicht solche Werke selbst zu machen, als über die ihr schreibt, einige ausgenommen, wie eben dies zweite Konzert, an das wir sämtlich nicht hinankönnen, oder nur mit den Lippen, den Saum zu küssen. Fort mit den Musikzeitungen! Ja Triumph und letzter Endzweck einer guten müßte sein (worauf auch schon viele hinarbeiten), wenn sie es so hoch brächte, daß sie niemand mehr läse aus Ennui, daß die Welt vor lauter Produktivität nichts mehr hören wollte vom Schreiben darüber; — aufrichtiger Kritiker höchstes Streben, sich (wie sich auch manche bemühen) gänzlich überflüssig zu machen; — beste Art, über Musik zu reden, die, zu schweigen. Lustige Gedanken sind das eines Zeitungsschreibers, die sich nicht einbilden sollten, daß sie die Herrgotts der Künstler, da diese sie doch verhungern lassen könnten. Fort mit den Zeitungen! Kömmt sie hoch, die Kritik, so ist sie immer erst ein leidlicher Dünger für zukünftige Werke; Gottes Sonne gebiert aber auch ohne dies genug. Noch einmal, warum über Chopin schreiben? Warum Leser zur Langweile zwingen? Warum nicht aus erster Hand schöpfen, selbst spielen, selbst schreiben, selbst komponieren? Zum letztenmal fort mit den musikalischen Zeitungen, besonderen und sonstigen![1])

Florestan.

2.

Ginge es dem Tollkopf, dem Florestan nach, so wäre er imstande, Obiges eine Recension zu nennen, ja mit selbiger die ganze Zeitung zu schließen. Bedenke er aber, daß wir noch eine Pflicht gegen Chopin zu erfüllen haben, über den wir noch gar nichts in unsern Büchern aufgezeichnet, und daß uns die Welt unsere Sprachlosigkeit aus Verehrung am Ende gar für etwas anderes auslegen möchte. Denn wenn eine

1) Nämlich „allgemeinen". (Gegen Finks Allg. mus. Ztg. gerichtet.)

Verherrlichung durch Worte (die schönste ist ihm schon in tausend Herzen zu Teil worden) bis jetzt ausgeblieben, so suche ich den Grund einesteils in der Ängstlichkeit, die einen bei einem Gegenstande befällt, über den man am öftersten und liebsten mit seinem Sinnen verweilt, daß man nämlich der Würde des Vorwurfs nicht angemessen genug sprechen, ihn in seiner Tiefe und Höhe nicht allseitig ergreifen könnte, — andernteils in den innern Kunstbeziehungen, in denen wir zu diesem Komponisten zu stehen bekennen; endlich aber unterblieb sie auch, weil Chopin in seinen letzten Kompositionen nicht einen andern, aber einen höhern Weg einzuschlagen scheint, über dessen Richtung und mutmaßliches Ziel wir erst noch klarer zu werden hofften, auswärtigen geliebten Verbündeten davon Rechenschaft abzulegen . . .

Das Genie schafft Reiche, deren kleinere Staaten wiederum von höherer Hand unter die Talente verteilt werden, damit diese, was dem ersteren in seiner tausendfach angesprochenen und ausströmenden Thätigkeit ohnmöglich, im einzelnen organisieren, zur Vollendung bringen. Wie vordem z. B. Hummel der Stimme Mozarts folgte, daß er die Gedanken des Meisters in eine glänzendere fliegende Umhüllung kleidete, so Chopin der Beethovens. Oder ohne Bild: wie Hummel den Stil Mozarts den einzelnen, dem Virtuosen zum Genuß im besonderen Instrumente verarbeitete, so führte Chopin Beethovenschen Geist in den Konzertsaal.

Chopin trat nicht mit einer Orchesterarmee auf, wie Großgenies thun; er besitzt nur eine kleine Kohorte, aber sie gehört ihm ganzeigen bis auf den letzten Helden.

Seinen Unterricht aber hatte er bei den ersten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit.

Also stand er ausgestattet mit tiefen Kenntnissen seiner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft vollauf gerüstet mit Mut, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich

erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks: aber Chopin war der ersten einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlafe lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links und die Philister wachten erbost auf und schrien: „seht die Frechen!“ Andere aber im Rücken der Angreifenden: „des herrlichen Mutes!“

Dazu aber und zum günstigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältnisse that das Schicksal noch etwas, Chopin vor allen andern kenntlich und interessant zu machen, eine starke originelle Nationalität und zwar die polnische. Und wie diese jetzt in schwarzen Trauergewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutschland nicht im ersten Augenblick zu beifällig zusprach und daß ihn sein Genius gleich nach einer der Welthauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.

In dieser seiner Herkunft, im Schicksale seines Landes ruht so die Erklärung seiner Vorzüge, wie auch die seiner Fehler. Wenn von Schwärmerei, Grazie, wenn von Geistesgegenwart, Glut und Adel die Rede ist, wer dächte da nicht an ihn, aber wer auch nicht, wenn von Wunderlichkeit, kranker Excentricität, ja von Haß und Wildheit!

Solch Gepräge der schärfsten Nationalität tragen sämtliche frühere Dichtungen Chopins.

Aber die Kunst verlangte mehr. Das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren, mußte sich dem weltbürgerlichen zum Opfer bringen, und schon verliert sich in seinen neueren Werken die zu specielle sarmatische Physiognomie, und ihr Ausdruck wird sich nach und nach zu jener allgemeinen idealen neigen, als deren Bildner uns seit lange die himmlischen

Griechen gegolten, so daß wir auf einer andern Bahn am Ende uns wieder im Mozart begrüßen.

Ich sagte: „nach und nach"; denn gänzlich wird und soll er seine Abstammung nicht verleugnen. Aber um so mehr er sich von ihr entfernt, um so mehr seine Bedeutung für das Allgemeine der Kunst zunehmen wird.

Sollten wir uns über die Bedeutung, die er zum Teil schon gewonnen, in Worten in etwas erklären, so müßten wir sagen, daß er zur Erkenntnis beitrage, deren Begründung immer dringlicher scheint: ein Fortschritt unsrer Kunst erfolge erst mit einem Fortschritt der Künstler zu einer geistigen Aristokratie, nach deren Statuten die Kenntnis des niederen Handwerks nicht bloß verlangt, sondern schon vorausgesetzt, und nach denen niemand zugelassen würde, der nicht so viel Talent mitbrächte, das selbst zu leisten, was er von andern fordert, also Phantasie, Gemüt und Geist, — und dies alles, um die höhere Epoche einer allgemeinen musikalischen Bildung herbeizuführen, wo über das Echte ebensowenig ein Zweifel herrsche, wie über die mannigfaltigen Gestalten, in denen es erscheinen könne, unter musikalisch aber jenes innere lebendige Mitsingen, jene thätigwerdende Mitleidenschaft, jene Fähigkeit des schnellen Aufnehmens und Wiedergebens zu verstehen sei, damit in der Vermählung der Produktivität und Reproduktivität zur Künstlerschaft den höheren Zielen der Kunst immer näher gekommen werde. Eusebius.

III.

Trios.

Der Zufall will's, daß ich am ersten Tage des neuen Halbjahrgangs meine Leser, wenn auch nicht in einen Rosenhain zu führen habe — wie sollte man dann ein Beethovensches heißen! — so doch zu einem

Trio von J. Rosenhain,[1]) für Pianoforte, Violine und Violoncello (Werk 2).

Nehme man die Tonart E moll, den verschränkten Dreivierteltakt, denke sich am Flügel einen feurigen Spieler, und zwei leise begleitende verstehende Freunde und gieße über das Bild etwas Morgenrot, und man hat eines vom Trio. Es gefällt mir durchweg in der Anlage wie im Ausbau; ja ich möchte den Komponisten den Mendelssohnschen Charakteren, die den Sieg über die Form schon im Mutterschoß errungen, beizählen und ich hoffe, er täuscht uns nicht in unsern Erwartungen über sein künftiges Künstlerwirken, das überall Freude und Leben verbreiten müsse. Giebt es nämlich sicher unter dem jugendlichen Neuwuchs manche Höherstrebende und Fliegende, so selten gewiß einen, der ihm ähnlich mit solcher Kraft wie Bescheidenheit, was er in sich aufgenommen, nach Außen zu bringen wüßte: „in sich aufgenommen" aber sag' ich; denn allerdings treffen wir in dem Trio auf keinen seltenen Zustand, keinen groß-eigentümlichen Stil, stets aber auf Allgemein-Gültiges und Echt-Menschliches; es ist eine musterhafte Studie nach den besten Meistern: überall Liebe zur ergriffenen Kunst, Talent, ja Weihe. Dies thut wohl und soll anerkannt werden.

Am musikalischsten bewegt sich der erste Satz; hier fügt sich ziemlich alles glücklich und organisch aneinander. Manches glaubt man schon, namentlich in Beethoven und Ries, gesehen zu haben; doch fällt es nicht so auf, daß man es buchstäblich nachweisen könnte. Der Gesang des Satzes ist meistens leicht und edel; das Hinwenden in die Themas bürgt für kommende Meisterschaft. Die Wirkung, trotz einer beinahe heftigen Molltonart, ist stärkend und vollständig.

Im Andante ergeht er sich in der Weise, in der wir's unsern berühmtesten Vorfahren, Mozart und den andern, nun einmal nicht gleich thun können; es scheint dies eine abge-

1) Geb. 1813.

schlossene Art von Musik und man wird auf neue Mittelsätze andern Charakters sinnen müssen. Immer aber finden wir musikalische Seele und dies sei ein großes Lob.

Mit Nachdruck zeigen wir also auf dies Trio, das sich überdies der Leichtigkeit aller der drei Stimmen halber schnell einheimisch machen wird, um so nachdrücklicher aber, da die späteren Arbeiten dieses talentreichen jungen Mannes, soweit sie uns zu Gesicht gekommen, mit dem trefflichen Anfang schwerlich im Verhältnis stehen, was hier nur als eine Bitte dasteht, daß er seine größeren Kompositionen bald nachfolgen lassen soll. —

Träteſt du, lieber Leſer, aus einem weißgetäfelten erleuchteten Marmorsaal auf einmal des Nachts hinaus und in einen Fichtenwald mit struppig und knollig über den Weg sich hinziehenden Wurzeln — vom Himmel fallen schwere einzelne Tropfen — du rennst mit dem Kopf links und rechts an, ritzest dich blutig in Sträuchern, bis sich endlich nach langem Umherirren ein Ausgang findet, — — so empfändest du, was ich beim Übergang vom Rosenhainschen Trio zu einem von

Anton Bohrer,[1] gleichfalls für Pianoforte, Violine und Violoncello (Werk 47).

Vornweg bekenn' ich gleich zweierlei, erstens meinen Irrtum, daß ich, nur wenige Bohrersche Kompositionen bisher kennend, ihn den gemeinhin brillant schreibenden Virtuosen, den deutschen Lafonts beizählte, sodann, daß es keine elendere Partitur giebt, als die man sich aus einzelnen Stimmen zusammenstoppeln muß, ja daß ich das Trio nicht einmal gehört, weshalb das Folgende sich alles Gedankens an Untrüglichkeit begiebt.

Was den ersten Punkt anlangt, so wird man allerdings überrascht, wenn man statt gehoffter Triolenperlen und harmonischen Goldflitters auf hochtragische Anlage und auf einen

1) 1783—1852.

so verwilderten Schreibstil stößt, wie er mir selten in einem 47sten Werk begegnet, womit übrigens noch gar kein Tadel, sondern sogar die Hoffnung ausgesprochen wird, daß sich das letztere bei einem kleineren Ziel, das der Komponist künftig sich stecken möchte, vielleicht ändern und verklären könne.

Eines gefällt mir an sämtlichen Sätzen: sie haben nämlich alle einen Grundton, einen Charakter und wär's eben der des Schwankenden, Bodenlosen. Der erste blickt so wütend in das erbärmliche Menschentreiben hinein, fühlt sich so unbequem in seinen Kleidern und blickt so sehnsüchtig nach Rat und Trost herum, daß man nur bedauert, nicht mehr helfen zu können, da das Trio nun einmal gestochen.

Der zweite dagegen webt in C dur, etwas milder und lichter, aber dennoch sonderbar verstimmt, und von einem Bohrerschen Kleeblatt getragen gewiß einwirkend.

Der letzte versucht sich bis auf einzelnes Groteske in einem leichteren Fluge; ja einmal (S. 35 System 4) war er auf dem Punkt, sich zur rechten Höhe zu erheben; aber der unglückliche Ikarusflügel, den ich durch das ganze Trio schon lange spüre, reißt ihn wieder zur falschen hinauf.

In Paris, vor Franzosen gespielt, wird diese Komposition zweifelsohne einen Eindruck der Verwunderung hinterlassen, und steht das Trio vom Pult auf, so seh' ich ordentlich, wie man ihm ehrfurchtsvoll Platz macht und es um die sogenannte deutsche Tiefe beneidet.

Mit einem Wort, ich weiß nicht was ich dazu sagen soll (deshalb ist die Recension schon so lang); — gewiß glänzen in dieser Arbeit so viel seltenere Gedanken, zeigt sich aber ein mit einem unsichtbaren feindlichen Fremdlinge ringender Geist, daß es, wenn auch einen unreinen Eindruck, so doch auch Teilnahme und ein gewisses poetisches Verlangen nach dem, was man noch empfangen möchte, erzeugen wird. Gesteht dies jemand, dem z. B. Beethovensche letzte Werke populär (im höchsten Sinn) und klar wie der Himmel vorkommen, so mag man glauben, daß etwas Wahres in seinem Ausspruch

liege, wenngleich der Umstand, das Tonstück nicht einmal lebend vor Ohren gehabt zu haben, das Clairobscur sicher noch vermehrt.

So viel und nach genauer Vergleichung aller Stimmen springt hervor, daß es dem Komponisten nicht an Ideen, aber an innerem Gesangleben entweder mangelt oder daß es noch nicht durchgebrochen ist. Hierzu kommt noch eine gewisse Unzufriedenheit an dem, was er gerade fertig hat; als fürchte er, nicht recht im Gleis bleiben zu können, greift er dann ins Blinde hinein und erwischt so greuliche Harmonien, daß es einem wahrhaftig um die Ohren summt. So erscheinen S. 9 ein vollständig E moll, A moll, Es moll, H moll, F moll. Es kann dies unter Umständen gewiß ganz herrlich klingen: hier aber fühlt man jede Ausweichung so empfindlich und merkt immer das ängstliche Haschen, nach der Tonart zu kommen, die ihm von fern als gesetzmäßig vorschwebt.

Daß Violine und Violoncello instrumentgemäß behandelt sind, steht zu erwarten. Aber die Klavierstimme, huh, das ist ein Hackemack, an dem man seine schönen Finger verbiegen könnte. Das Schwierigste, was einer, der vollkommen auf der Klaviatur bewandert ist, niederschreibt, spielt sich noch viel leichter als das Leichteste eines Laien. Hier könnte man gar nicht anfangen mit Belegen; aber ein fixer Klavierspieler sollte dem Komponisten eine Pianofortestimme liefern, daß er sie mit Freuden wieder erkennen sollte.

Dies ist die Ansicht über das Trio, welcher der Komponist zum wenigsten nicht vorwerfen kann, daß sie sich ohne Teilnahme ausgesprochen habe. —

Wenn man von einer Komposition versichern kann, daß sie beinahe unverbesserlich im harmonischen Satze, gefällig im melodischen, hier und da leicht kontrapunktisch verflochten, daß sie dabei voller freundlicher Gedanken und überhaupt einnehmenden Charakters sei, so viel Spohrsche Beitöne auch den Grundton manchmal schwächen, so ist damit immerhin viel

gelobt und man denkt dabei gleich an Herrn A. Hesse,[1]) dessen 56stes Werk ein Trio in der beliebten Instrumentenzusammensetzung ist und allerhand gern gehört werden muß. Es läßt sich über solche mit Routine und technischer Meisterlichkeit gefertigte Kompositionen nicht viel sagen, als daß man ohne Anstoß wie über einen Plan über sie hinweggleitet, und musikalische Zeitschriften müßten geradezu aufhören, wenn es nicht leider oder (wie man will) Gott sei Dank, noch ungezogene Dichter genug gäbe, über welche herzufahren.

So geht denn das Trio in der sogenannten Feldtonart Es dur seinen goldenen Konvenienzweg zwischen Schmerz und Ausgelassenheit, wenngleich ich von letzterer wenigstens im Scherzo etwas zu spüren wünschte, was ja dazu erfunden, um sich auszusprudeln vom Champagnergeist. Nach dem Larghetto werden wir alle übereinstimmen, daß es, schon Spohrisch eingekleidet, in der letzten Variation zum fertigen Spohrschen Spiegelbild aufsteht. Wir möchten das lieber weg. Herr Hesse hat Kraft und Jahre genug, als daß er sich noch an ein Vorbild, und dazu an ein so blumenzartes anzulehnen brauchte; lieber thun wir es an Beethoven, unter dessen Mantel sich noch Tausende von uns verlaufen können. Auf mehr eigenem Fuße stehen der erste und letzte Satz da, nirgends aber so, daß man, wenn man den Titel nicht gesehn, nicht auch auf andre Verfasser sinnen könnte.

Es läßt sich eben über solche Werke — beinahe fuhr ich jetzt in eine frühere Periode. Noch wundert mich, daß ein Mann von so bedeutenden kontrapunktischen Kenntnissen sie nicht mehr merken läßt, — zwar will sich im letzten Satz eine Fuge aufthun, hört aber gleich wieder auf. Himmel, wie ich's die Leute fühlen lassen wollte, daß sie keine Fugen machen könnten, vergrößern, umdrehen, doppelt rückwärts umdrehen! Oder gehört der Komponist zu jenen Talenten, die immer klarer und durchsichtiger abquellen, je mehr sie arbeiten

1) (1809—1863) bedeutender Orgelspieler.

im geheimnisvollen Schacht des Kontrapunktes, während andere wohl Elefantenzähne, Perlen in Schalen, versteinerte Palmenblätter heraufbringen? Das erste weiß ich; von letztern zeige er uns in künftigen Trios! —

Stiege nach der Güte der ersten Seite des Trios, das mir jetzt vorliegt — von F. W. Jähns[1]) (W. 10) —, nach dem wirklich glücklichen Anfang, die ganze Komposition bis zum Schluß oder kulminierte sie sich zur Mitte und fiele dann wieder in die Linie des Anfangs zurück, so könnte man loben nach Herzenslust. Aber, aber gleich auf der andern Seite überfällt den Komponisten ein Rhythmus, den wir freilich alle wie eine lyrische O- und Ach-Zeit durchzumachen haben, — derselbe, mit dem Beethoven seine C moll-Symphonie anfängt, und ich sah voraus, wie sich Komponist nun zeigen werde und arbeiten, da ich aus Erfahrung weiß, wie er dem Unglücklichen aufhuckt, der sich mit ihm zu schaffen macht. Zwar bricht auf S. 4 im letzten System ein viel zarter gezeichneter, wenn auch nicht neuer Gedanke hindurch; aber der frühere behält die Oberhand und der Satz vermag sich nun nirgends zu einer schönen Höhe zu erheben. Bedenkt man aber, daß es noch viele giebt, welche diese rhythmische Figur noch nicht erkannt, — rechnet man hierzu den Fleiß, und den Fluß, sodann die gut musikalische Gegenbewegung der äußeren Stimmen, was immer Zeichen eines gebildeten Musikers, — und sieht man dabei auf den unendlichen französisch-italienischen vorgezogenen Plunder, der solcher Arbeit als Makulatur dienen könnte, so wird der erste Satz gutgeheißen, gelobt werden müssen und seinen Platz an einem Trioabend schicklich füllen.

So enthält auch der zweite Satz, Adagio genannt, gute Gedanken. Im Ganzen aber ist er doch nur da, weil es einmal so Gebrauch. Sterne sagt: der Mensch hätte kaum Zeit, sich die Stiefel anzuziehen. Schreibt doch keine Adagios mehr, oder bessere als Mozart. Wenn ihr euch eine Perücke aufsetzt,

1) Der bekannte Weberforscher, 1809—1888.

werdet ihr darum weiser? Euren Adagiogedanken fehlt das Wahre, das Echte, das Leben, alles, und wo wollt ihr denn eure ungeheure Phantasie, euren Witz ꝛc. hinthun? Sehnlichst hoffte ich also im Scherzo Lebendigeres und Originelles zu finden; aber das ist das schwächste Stück des Trios, dazu unleidlich Webernd, wogegen sich der Komponist überhaupt zu waffnen. — . . . . . .

Wir kommen zu einer sehr freundlichen Komposition, einem (wie Wedel[1]) will) Gedreie von Ambrosius Thomas,[2]) — ein Salontrio, bei dem man schon einmal lorgnettieren kann, ohne deshalb den Musikfaden gänzlich zu verlieren; weder schwer noch leicht, weder tief noch seicht, nicht klassisch, nicht romantisch, aber immer wohlklingend und im einzelnen sogar voll schöner Melodie, z. B. im weichen Hauptgesange des ersten Satzes, der aber im Dur viel von seinem Reiz verliert, ja sogar gewöhnlich klingt, — so viel macht oft die kleine und große Terz. . . . . .

Unverzeihlich wär's, wenn ich Trio-Zirkeln, wie es deren manche selige im deutschen Reiche geben mag, — wenn ich ihnen verschwiege, daß auch der unliebenswürdigste unsrer Lieblinge, Ferdinand Hiller, Trios geschrieben. Und wie er's immer den Höchsten nachthun möchte und oft nachthut, so gab er nicht wie schüchterne Anfänger eins, sondern wie Beethoven gleich drei, eines in B dur, das zweite in Fis moll, das dritte in E dur. An den Tonarten sieht man, daß sie in keinem Zusammenhang stehn.

Leider kann ich auch hier nicht mit der Bestimmtheit, wie es sein müßte, urteilen, da ich nur das in E dur vor langer Zeit gehört. Doch besinne ich mich genau, wie sich damals die Spieler nach dem Schlusse zweifelhaft ansahen, ob sie lachen oder weinen sollten. Sie legten also das Trio heimlich beiseite und las ich anders recht, so stand auf ihren

---

1) Vgl. S. 46.
2) Werk 2 (Sch.) des bekannten Opernkomponisten (geb. 1811).

Gesichtern etwa „das ist ein sonderbarer Kauz, der H." u. dgl. Mir kam es weniger närrisch vor und jetzt finde ich sogar außerordentliche Dinge darin. Muß ja überdies in einer Zeit, wo selbst Talentvollere, aus Furcht nicht schnell genug ins Publikum zu kommen, von umfangsreichern ernsten Arbeiten abstehen, ein so kräftiges Anfassen ausgezeichnet werden!

Später stellte sich meine Meinung über Hiller gänzlich fest und ist an verschiedenen Orten der Zeitschrift nachzulesen, weshalb wir uns für heute kurz fassen können. Vom früher ausgesprochenen Tadel nehme ich kein Jota zurück, dagegen ich aber in Bezug auf die Trios zum Lobe noch viel hinzuthun möchte. Besonders scheint mir das erste, und zwar alle vier Sätze, in glücklicher Stimmung und mit großer Frische und Lust geschrieben, worüber man das Barocke und Unreife, das in der Schnelligkeit mit untergelaufen, ausnahmsweise einmal nachsehen muß. Ja, einige Minuten lang war mir's, als ständ' ich in höchst amerikanischen Urwäldern unter riesenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und darüber wehenden Silberfasanen, zu so speciellen Bildern regt das Trio durch die Ungewöhnlichkeit an. Die beiden andern scheinen matter und zugleich forcierter, als ob er gerade drei Trios fertig hätte machen wollen. Doch soll das niemand abhalten,[1]) sie beiseite zu legen; denn des Neuen, Schlagenden, Frappierenden findet sich auch hier vollauf; doch lasse man es nicht bei Einmal-Durchspielen bewenden: die Perlen unter dem Schutt findet man nicht auf den ersten Griff. Genügen diese Worte, Trio-Zirkel und andere auf diese früheren Werke Hillers aufmerksam zu machen! . . . . . .

Will man aber im Triostil sicher und rund schreiben lernen, so nehme man sich z. B. die neuesten Trios von Reißiger[2]) zum Muster. Denk' ich überhaupt an diesen Komponisten, so reihen sich gleich die Worte „lieblich, naiv,

1) veranlassen.
2) 1798—1859.

schmuck" und wie alle die Attribute jener kleineren Grazien heißen, die sich Reißiger zum Liebling auserlesen, wie zu einer Blumenschnur aneinander. Sobald sie ihn bei glücklicher Stimmung treffen, so kann man auf angenehme Unterhaltung rechnen; wendet er sich aber von ihnen und versucht sich tragisch oder humoristisch, so verfällt er leicht in ein gewisses theatralisches Deklamieren oder (im letzten Falle) in einen oberflächlichen Balletton. So gefällt mir denn das achte Trio, wo er sich von beiden Extremen fern gehalten, ausnehmend und beinahe mehr als die vier früheren, die ich von ihm kenne. Da werden keine großen Anstalten gemacht und Stühle zurecht gesetzt; man steht unversehens vor einem Weltmann, der uns in glatter Sprache etwa von Reisen oder berühmten Menschen unterhält, nirgends anstrengt, und bis zum Schluß aufmerksam erhält, wenn auch, wie nicht zu leugnen, mehr durch die Anmut seines Vortrags, als den Schwergehalt der Gedanken. Daß sich ein solcher Charakter viele Freunde erwerben wird, muß man natürlich finden und wir sind weit davon, die Liebe mancher zu so geselliger Musik anzugreifen; nur verachte man auch nicht einen, der vielleicht im ärmern Rock und noch ohne Namen von ferne steht und eben einen Beethovenschen Gedanken im Auge trägt.

So wird man denn in diesen neuesten Trios den Komponisten auf jeder Seite wiederfinden. Was im allgemeinen nach Weber aussieht, hat sich nach und nach so mit seiner Physiognomie verschmolzen, daß es schwer zu unterscheiden. Dagegen störte mich ein Motiv im achten Trio, das einer Löwe'schen Ballade (oder geht man weiter zurück, dem Scherzo zur Beethovenschen C moll-Symphonie) angehört. Als ich es nun auch im Scherzo wiederfand, so glaubte ich, daß es, in alle Sätze versteckt, eine Transfiguration dieses Gedankens sein sollte; doch täuschte ich mich, — und da es sogar im Finale zum neunten Trio noch einmal erscheint, so muß man es für einen Favoritgang des Komponisten ansehen, dergleichen alle Komponisten zu verschiedenen Zeiten verarbeiten. Ebenso

wunderte mich der Anfang des Allegro zum neunten Trio, der ziemlich Note für Note in einem Trio von Löwe auch zu Anfang steht. Indes ist's eine Phrase, die schon unzähligemal dagewesen und so wenig wie der Reim „Klarheit — Wahrheit" von jemandem als sein Eigentum vindiciert werden kann.

Wenn sich jemand über die anwachsende Zahl der Trios von Reißiger wundern sollte (zwei sind schon wieder auf dem Wege nach Leipzig, wie wir hören), so muß man freilich sagen, daß er, einer der gewandtesten Kapellmeister, es sich allerdings leicht macht. Auf neue Formen, Wendungen, Ausgänge sinnt er nicht; die zweite Hälfte des Satzes bringt die erste gewöhnlich Note für Note transponiert wieder; seine Passagen sind die faßlichsten. Ebenso leicht und natürlich verweben sich Violine und Cello in das Klavier. Kurz in zwei bis drei Tagen kann er ein Trio fertig haben und ein Kleeblatt es sich in ebenso viel Stunden einstudieren. So mögen auch diese zwei Werke, leichte glückliche Wanderer, ihren Zug durch die Welt antreten. Verlangten sie einen ausdrücklichen Paß, so weiß ich, daß ich die Augen bezeichnete „blau". —

Die Reihe der seit etwa drei Jahren erschienenen Trios zu schließen, versprach ich dem Leser noch einiges über die von Moscheles, Chopin und Franz Schubert. Seitdem sind mir aber auch noch zwei weniger bekannte, eines von H. von Löwenstiold[1]) und ein anderes von Bertini,[2]) zu Gesicht gekommen, weshalb zuerst über diese letztern ein paar Worte.

Der Name des Ersteren ergiebt sich als ein schwedischer und ist wohl schwerlich mit Schoppes Malernamen im Titan[3]) zu verwechseln; denn vom Leibgeberschen Geist trifft man im Trio gerade dessen Gegenteil, nämlich ein allgemeines, rein und wohlklingendes Gelegenheits- oder Gesellschaftsstück, das

1) Opernkomponist (1815—1870).
2) Henri Bertini (1798—1876).
3) Von Jean Paul.

in keinem höhern Drange, immerhin aber von einer Hand geschrieben ist, die bei mehr Fleiß und Anstrengung wohl auch tiefere Kunstwerke anlegen und ausführen könnte. Das erste Thema zum letzten Satz muß man sogar graziös in der schönern Bedeutung des Wortes heißen. Einen Takt muß ich seiner Originalität halber noch besonders erwähnen, den am Schluß des ersten Satzes, wo die beiden Hände, jede in Oktaven, über die ganze F dur-Klaviatur hinfahren müssen. Nun ist aber B eine Obertaste und schwerlich in der Vehemenz, die der rasche Takt verlangt, zu ergreifen: man muß mithin H spielen, das man in der Geschwindigkeit wohl auch überhört. Der Komponist nun, dem das H in F dur zum Schluß selbst spanisch vorgekommen sein mag, drückte aber ganz schelmisch das Auge zu und ließ B stehen, dem Spieler überlassend, wie er die Stelle sich herausstudieren möge. Sehr lustig scheint mir das. —

Gegen Hrn. Bertini kann man beim besten Willen nicht grob sein: er kann einen außer sich bringen mit seiner Freundlichkeit und all' den wohlriechenden Pariser Redensarten; wie lauter Samt und Seide fühlt sich seine Musik an. Mag denn das Trio seine Bestimmung erfüllen, getragen und beiseite gelegt werden. Zwar könnten alle Sätze, das Scherzo höchstens ausgenommen, um die Hälfte kürzer sein und würden dasselbe und noch weit mehr wirken; indes gedruckt ist gedruckt, und man kann ja im ersten Satz, wo der brillante Teil dreimal, die sehr beliebte Harmoniefolge wie S. 6 T. 7 und T. 13 zu 14 noch öfters wiederkommen, an etwas anderes, an andere Kompositionen von Bertini denken. Eines gefällt mir an ihm hauptsächlich, daß er nämlich weder zum alten noch zum jungen Deutschland gerechnet sein will und es ordentlich übel nehmen würde, ließe man ihn nicht als echten Pariser gelten. Im Besonderen muß man am ganzen Trio eine leichte fließende Harmonie loben. —

Bei Besprechung der noch übrigen Trios von Moscheles, Chopin und Schubert kommt mir allerdings zu statten,

daß ich sie gehört und leidlich genug, das erste nämlich einigemal vom Komponisten selbst, das andere von Clara Wieck und den Gebrüdern Müller, und das Schubertsche von Mendelssohn und David.

Das Trio von Moscheles gehört zu des Meisters vorzüglichsten Werken. Es hat etwas Erhebendes, ältere fertig geglaubte Meister von neuem streben zu sehen. Während daß andere nach einem G moll-Konzerte, nach zwei Heften Etuden, Musterstudien für alle Zeiten, müßig gefeiert hätten, verzichtet dieser gleichsam auf seinen alten Ruhm und stellt sich in die jüngern Reihen, mit ihnen gegen Formwesen, Modeherrschaft und Philisterei zu ziehen. So finden wir denn auch im Trio die Idee vorherrschend, poetischen Grundstoff, edlere Seelenzustände. Ein Geist spricht aus allen Sätzen, minder weich und beredt, als scharfeindringlich, bündig, gediegen. Beim ersten Satz wird es jedem auffallen, daß ihm eine zweite Melodie wenn nicht fehlt, aber daß die erste unverändert, nur in der harten Tonart wiederkömmt. Es wundert mich das, da an derselben Stelle leicht ein anderer Gedanke gefunden werden konnte. Andrerseits hat aber dadurch das Stück eine Einheit und rhythmische Kraft erhalten, die vielleicht sonst nicht zu erreichen gewesen. Noch fällt mir auf, daß der leise Nebengedanke (S. 7 Syst. 5 von Takt 1 an) bei der Wiederholung am Ende nicht von der Violine wieder gebracht wird. Der zurückhaltende Schluß ist besonders schön. Das Adagio hat keine große Eigentümlichkeit, fällt sogar im Mittelsatz in F moll gegen die erste Stimmung abwärts; indes würde es selbst berühmten Namen noch immer zur Ehre gereichen. Durchaus witzig und geistreich bewegt sich das Scherzo, dem vielleicht eine schottische Nationalmelodie zum Grunde liegt. Den Übermut schnell beruhigend führt uns der letzte Satz eine Menge interessanter Bilder vorbei und endigt freudig, wie mit dem Bewußtsein, etwas Würdiges vollbracht zu haben. —

Vom Trio von Chopin setze ich voraus, daß es, schon vor einigen Jahren erschienen, den meisten bekannt ist. Kann

man es Florestan verdenken, wenn er sich etwas darauf einbildet, den wie aus einer unbekannten Welt kommenden Jüngling zuerst, leider an einem sehr einschläfernden Ort, in die Öffentlichkeit eingeführt zu haben?[1]) Und wie hat Chopin seine Prophezeiung wahr gemacht, wie ist er siegreich aus dem Kampf mit Philistern und Ignoranten hervorgegangen, wie strebt er noch immer, und nur einfacher und künstlerischer! Denn auch das Trio gehört Chopins früherer Periode an, wo er dem Virtuosen noch etwas Vorrecht einräumte. Wer wollte aber der Entwickelung einer solchen abweichenden Eigentümlichkeit künstlich vorgreifen, dazu einer solchen energischen Natur, die sich eher selbst aufriebe, als sich von andern Gesetze vorschreiben zu lassen! So hat Chopin schon verschiedene Stadien zurückgelegt, das Schwierigste ist ihm jetzt zum Kinderspiel worden, daß er es wegwirft und als eine echte Künstlernatur das Einfachere vorzieht. — Was könnte ich über dieses Trio sagen, was nicht jeder, der ihm nachzuempfinden vermag, sich selbst gesagt hätte! Ist es nicht so edel als möglich, so schwärmerisch wie noch kein Dichter gesungen hat, eigentümlich im Kleinsten wie im Ganzen, jede Note Musik und Leben? Armer Berliner Recensent, der du von all' diesem noch nichts geahnet; nie etwas ahnen wirst, armer Mann! —

Ein Blick auf das Trio von Schubert — und das erbärmliche Menschentreiben flieht zurück und die Welt glänzt wieder frisch. Ging doch schon vor etwa zehn Jahren ein Schubertsches Trio wie eine zürnende Himmelserscheinung über das damalige Musiktreiben hinweg; es war gerade sein hundertstes Werk, und kurz darauf, im November 1828, starb er. Das neuerschienene Trio scheint ein älteres.[2]) Im Stil verrät es durchaus keine frühere Periode und mag kurz vor dem bekannten in Es dur geschrieben sein. Innerlich unterscheiden sie sich aber wesentlich voneinander. Der erste Satz, der dort

1) Es ist der Aufsatz: Ein Werk II (Seite 13) gemeint. (Sch.)
2) Es ist Op. 99 (B dur).

tiefer Zorn und wiederum überschwengliche Sehnsucht, ist in unserm anmutig, vertrauend, jungfräulich; das Adagio, das dort ein Seufzer, der sich bis zur Herzensangst steigern möchte, ist hier ein seliges Träumen, ein Auf- und Niederwallen schön menschlicher Empfindung. Die Scherzos ähneln sich; doch gebe ich dem im früher erschienenen zweiten Trio den Vorzug. Über die letzten Sätze entscheid' ich nicht. Mit einem Worte, das Trio in Es dur ist mehr handelnd, männlich, dramatisch, unseres dagegen leidend, weiblich, lyrisch. Sei uns das hinterlassene Werk ein teures Vermächtnis! Die Zeit, so zahllos und so Schönes sie gebiert, einen Schubert bringt sie so bald nicht wieder.

IV.

Duos.

Großes Duo über Themas ꝛc., für Pianoforte und Violine von Fr. Chopin und A. Franchomme.

Ein Stück für einen Salon, wo hinter gräflichen Schultern hin und wieder der Kopf eines berühmten Künstlers hervortaucht, also nicht für Theekränze, wo zur Konversation aufgespielt wird, sondern für gebildetste Zirkel, die dem Künstler die Achtung bezeigen, die sein Stand verdient. Es scheint mir durchaus von Chopin entworfen zu sein und Franchomme hatte zu allem leicht Ja sagen; denn was Chopin berührt, nimmt Gestalt und Geist an, und auch in diesem kleinern Salonstil drückt er sich mit einer Grazie und Vornehmheit aus, gegen die aller Anstand anderer brillant schreibender Komponisten samt ihrer ganzen Feinheit in der Luft zerfährt. — Wäre der ganze Robert der Teufel voll solcher Gedanken, als Chopin aus ihm zu seinem Duo gewählt, so müßte man seinen Namen umtaufen. Jedenfalls zeigt sich auch hier der Finger Chopins, der sie so phantastisch ausgeführt, hier verhüllend, dort entschleiernd, daß sie einem noch lange in Ohr

und Herzen fortklingen. Der Vorwurf der Länge, den ängstliche Virtuosen vielleicht dem Stücke machen, wäre nicht unrecht: auf der zwölften Seite erlahmt es sogar an Bewegung; echt Chopinsch aber reißt es dann auf der dreizehnten ungeduldig in die Saiten und nun geht es im Flug dem Ende mit seinen Wellenfiguren zu. Sollten wir noch hinzusetzen, daß wir das Duo bestens empfehlen?

Großes Duo für zwei Pianofortes von J. Moscheles (Werk 92). [1])

Wer mitten in den Tageskompositionen sitzt, wie unser einer, und verdrießlich, ja wütend eine nach der andern in den Winkel werfen muß, den lacht so ein Stück wie eine Kerze im Gefängnis an. So im Grund zuwider mir alles ist, was irgend nach Journalpolemik, offener wie versteckter, aussieht, so kann ich mir die Naivetät nicht erklären, mit der manche Redaktionen ganz zuversichtlich gestehen, sie recensierten nur das, was ihnen durch den guten Willen der HH. Komponisten und Verleger anvertraut würde. Wahrhaftig, es könnte die Zeit kommen, wo es weder den einen noch den andern einfiele, und am wenigsten den besten Komponisten, die sich um keinen Recensenten scheren, — und was dann? — Andere, anstatt also das Interessanteste, sei's im Häßlichen oder Schönen, auszusuchen aus dem Erscheinenden, ziehen wieder mit bitterster Verachtung über alles Französisch-Italienische her, über Bellini, Herz ꝛc., und füllen doch ihre Blätter mit Floskeln über Floskeln; ja im schönsten Fall bitten sie deutsche Komponisten, sie sollen ihnen um Himmels willen nichts von ihren Werken einschicken, sondern nur dem Verleger, der sie dann heraussuche. — Ist das Kunstsinn, Künstlerachtung? Gleichwie in immerwährender Umgebung vorzüglicher Menschen, oder steten Angesichts hoher Kunst-

---

1) Es führt den Titel Hommage à Händel und ist schon 1822 komponiert.

schöpfungen, deren Sinnesart, deren Lebenswärme sich den Empfänglichen beinahe unbewußt mitteilt, daß ihnen die Schönheit gleichsam praktisch wird, so sollte man, die Phantasie des Volkes zu veredeln, es bei weitem mehr in den Galerien der Meister und der zu diesen aufstrebenden Jünglinge herumführen, als es von einer Bilderbude in die andere schleppen. Vor Häßlichem und Obscönem läßt sich warnen; nichts aber, was mittelmäßiger machte, als mittelmäßiges Sprechen darüber. Kein Künstler aber braucht eines blühenden Spiegels seiner Kunst mehr, als der Musiker, dessen Leben oft in so dunkle Umrisse ausläuft, und keine Kunst sollte man auf zarterer Folie angreifen, als die zarteste, anstatt sie sich mit ungeschlachter Fleischerhand zum Verspeisen zu verarbeiten. Astrologische Liebhabereien, Langweiligkeiten, Mutmaßungen ꝛc. gehören in Bücher: in einer Zeitschrift mögen wir aber wie auf dem Rücken eines Stromes, reiche Wanderer am Bord, rasch durch die fruchtbarsten gegenwärtigen Ufer vorbeifliegen, und will es der Himmel, in das hohe Meer, zu einem schönen Ziel. Wie könnte es uns denn aufhalten, wenn einmal eine wimmernde Krähe in unsre Masten einhackt: im Gegenteil tragen wir sie leicht von dannen, und seht, seht — nun muß sie mit fort nach unserm Morgenland. —

Das Vorige steht mit der Komposition von Moscheles in der Beziehung, daß sie eine der lieblichsten, von der wir unsern Lesern erzählen können. Aug' und Ohr wird sich daran weiden; jenes, weil ihr altertümlicher und dennoch galanter Schnitt in vielen jene würdigen Gesichter mit großer Perücke und einem wachsamen klaren Auge darunter zurückrufen wird, wie wir sie oft auf Gemälden des vorigen Jahrhunderts schauen; dieses, weil es in gar zierlichen Melodien und Harmonien durcheinander lacht und schmollt. Warum es mit dem Namen „Händel" prunken will, weiß ich nicht und ließ' mir den Titel nehmen. Doch war ein Zusatz nötig, da man ohne ihn sich fragen müßte, ob Moscheles absolut und auf reinem Naturweg nach Rückwärts trachtete, oder ob er sich

nur auf einige Augenblicke in jenes Zeitalter der Gesundheit, Ehrbarkeit und Derbheit zurückversetzt. Das letzte ist der Fall und wir wissen es ihm herzlich Dank. Schließlich die Bemerkung, daß es dasselbe ist, das Moscheles und Mendelssohn im vorigen Oktober in Leipzig, ich sagte damals wie zwei Adler, zusammen gespielt, man könnte auch sagen, wie leibhaftige Enkel Händelschen Stammes.

V.

Capriccios und andre kurze Stücke.

Julie Baroni-Cavalcabo,[1]) Bravour-Allegro (E moll.) Werk 8.

Die Namen unsrer Komponistinnen lassen sich bequem auf ein Rosenblatt schreiben, daher wir jeder nachspüren und uns nichts entschlüpft von Damenwerken. Denn ein Mädchen, das über Notenköpfen Hauben- und andere Köpfe vergessen kann, muß zehnmal mehr Grund besitzen zu komponieren, als wir, die wir's nur der Unsterblichkeit wegen thun. Unsere Komponistin mag aber noch etwas zum Schreiben begeistert haben; sie ist eine Schülerenkelin Mozarts, der Sohn Mozarts nämlich ihr Lehrer, ihre Heimat aber das weitentlegene Lemberg. Bei solchen Erinnerungen und an solchem Orte mag es einen wohl oft traurig überfallen, und ein Winterabend thut das Seinige. Kurz, der Flügel wird aufgemacht, der dichterische angelegt, man phantasiert, ohne es zu wissen, und hat man Träume und Musik in sich, so thut man es so, wie die, von der wir sprechen.

Einzelne stockende Augenblicke, einige zu undeutlich verzogene Melodien, die leicht ins Einfache und Völlig-Edle zurückzuführen wären, ausgenommen, finde ich alles wohl und recht, Anlage und Ausbildung vorhanden, und stört mich nur

---

1) Geb. um 1805, nachmalige Frau von Webenau. Schumanns Op. 20, „Humoreske" ist ihr gewidmet.

das beigefügte „di bravura", weil dann das Allegro unüberwindlicher sein müßte und die Gattung überhaupt den Frauen weniger ansteht, die lieber schwärmerische Romanzen und dergleichen schreiben sollten. Endlich aber wünschte ich den ganzen Satz von zwei andern gefolgt, so, daß eine Sonate fertig geworden, an deren einen ersten Teil (bis auf den fehlenden Mittelsatz) das Allegro am meisten anklingt, des Umstandes noch zu erwähnen, daß dann die bescheidene Dilettantin einen ganzen großen Schritt zur Namensverbreitung zurückgelegt hätte, während man in einer Zeit, wo so viele halb vor- und zurückschreiten, die Besseren unter diesen verwechselt oder übersieht. So sei denn der nächste der größere!

G. C. Kulenkamp,[1] Caprice (D moll).

„Sage mir, wo du wohnst, so will ich dir sagen, wie du komponierst." Es liegt etwas in diesem Paradox Floreſtans, der es sogar umgedreht richtig gefunden wissen will. Spazierflüge, Reisen sind nicht anzuschlagen, wenn sie auch momentan einfließen. Aber schließt Beethoven zehn Jahre in ein Krähwinkel (der Gedanke empört) und seht zu, ob er darin eine D moll-Symphonie fertig gebracht. In Städten wohnen nämlich Leute, im schlimmsten Falle Freunde; man komponiert, man frägt letztere: sie erstaunen; man schickt zum Druck, Zeitungen kommen drüber und fangen etwa an: „Sage mir" 2c. — Ich meine, der geschätzte Komponist obiger Caprice gehört in eine große Stadt, wo der stete Gegendruck anderer Talente neue Kräfte hervorruft und verdoppelt. Seinen meisten Erfindungen hängt etwas Ängstliches vom Kleinstadtleben an, über das er sich gern erheben möchte und auch könnte, wenn ihn nicht kräftige Bürgerhände zu sehr festhielten im Rücken. Daher bei allem Guten, Wohlgesetzten, bei dem unverkennbaren Streben nach dem edelsten Ziel das Ruckweise und Steife.

---

1) 1799—1850.

Der eigentliche Gedanke kommt nicht ordentlich zur Sprache, so nahe er auch darum geht; es ist Grau in Grau, oder Silber in Silber, d. h. gehaltreich, aber ohne scharf Gepräge, ohne hellen Klang. Vielleicht würde ihm nützen, wenn er einmal entschieden einem Meister nachzubilden sich bemühte, damit ihm in der Vergleichung seiner Ideen mit denen des Originals der Unterschied zwischen Dein und Mein recht klar entgegenfiele. Stehe er nur nicht stille und suche er namentlich nach ergiebigen Lebensquellen, die die Schaffekraft erfrischen und nähren. Wie wir mit der Vorliebe, die uns jede ernste Kunstgesinnung einflößt, seine bisherigen Leistungen verfolgt haben, obwohl stillschweigend, weil wir auf eine außergewöhnliche warteten, so werden wir es auch künftighin öffentlich mit der Aufmerksamkeit und der Strenge, die er verdient.

Fr. Pollini,[1] Toccata (Werk 56).

Die Klavierkompositionen der heutigen Italiener sind im Durchschnitt nicht viel wert. Pollini kann man als ihren Chopin betrachten; er schreibt, im italienischen Sinn, ernst und schwierig, in der Harmonie interessanter, überhaupt satzrein und mit guter Kenntnis des Instrumentes. Diese Toccata zeichnet noch das Besondere aus, daß sie in drei Systemen niedergeschrieben ist, das obere für die Hauptmelodie, das mittlere für die Begleitung, das unterste für den Baß. Doch irrt vielleicht der Komponist, wenn er dadurch erleichtert zu haben meint, ebenso wie darin, daß einige Phrasen seines Stückes nach der gewöhnlichen Einrichtung gar nicht darzustellen wären: ich schreibe es ihm von Anfang bis Ende in zwei Reihen und die Spieler werden meine Weise seiner vorziehen, welche der Komposition ein unmusikalisches Ansehen gegeben, woran sich das Auge viel schwerer gewöhnt, als den

---

1) (1763—1846), ein Schüler Mozarts.

Händen dadurch geholfen ist, die sich schon zurecht gefunden haben würden.[1]) Jedenfalls muß man den besten Willen hierin wie in der ganzen Komposition loben.

H. Dorn, l'aimable Roué, Divertissement (C-major. Oe. 17).

Wie oft im Wachen schrieb ich im ordentlichen Traume Folgendes über dieses Dornenstück nieder: Um den Hals möchte ich dem Komponisten dafür fallen und lachendweinend ausrufen: „ja wohl, bester Musik-Juvenal, es ist schwer keine Satire zu schreiben, erstens überhaupt, und dann wieder über die Satire selbst." Und er würde mir antworten: „dem Himmel sei's gedankt, daß mich wenigstens einer verstanden; denn die Käufer des Pfennigmagazins (das Stück bildet einen Teil davon) merken meinen Heinismus schwerlich." „Heinismus" scholl es aus allen Ecken und das sonderbare Wort verlor sich in einzelnen Buchstaben durch die Lüfte. Ich aber wachte auf.

Im Grund genügte der Traum zum Verständnis der Absicht des Komponisten. Indes stehe der Deutlichkeit halber noch dieses da. Oft trifft es sich, daß wir Künstler, nachdem wir redlich einen halben Tag gesessen und studiert, unter eine Schar Dilettanten geraten, und zwar unter die gefährlichsten, denn sie kennen die Beethovenschen Symphonien. Herr, fängt

---

1) Schumann dachte über diese Frage zu verschiedenen Zeiten verschieden. So schreibt er zwar an seinen belgischen Verehrer Simonin de Sire am 15. März 1839 (Erler I. 192): „Ihr Schreibsystem hat nur das Ungewohnte für das Auge gegen sich; die Menschen werden leider kaum mit zwei Systemen fertig. Auch würden Hünten und Czerny in Verzweiflung geraten, wenn das aufkäme, da sie kaum Gedanken für *ein* System haben." Und in einem späteren Briefe an denselben (vom 10. November 184⁰, Erler I. 252) lehnt er dessen Art, auf drei Zeilen zu schreiben, schärfer ab; er erwähnt aber nicht, daß er selbst inzwischen ein Tonstück auf drei Systeme geschrieben hat, nämlich die Fis-dur-Romanze Op. 28. Nr. 2, was um so wunderlicher ist, als er die „Drei Romanzen" in demselben Briefe unter seinen neueren Kompositionen aufzählt. Übrigens hat auch Liszt die dreizeilige Schreibweise mehrfach angewendet.

der eine an, die wahre Kunst hat mit Beethoven den Kulminationspunkt erreicht; drüber hinaus ist alles Sünde; wir müssen durchaus in die alte Bahn einlenken. Herr, antwortet der andre, Sie kennen den jungen Berlioz nicht; mit ihm beginnt eine neue Ära; die Musik wird wieder dahin zurückkehren, von wo sie ausgegangen ist, von der Sprache zur Sprache. Deutlich genug, fällt der erste ein, scheint dies auch Mendelssohn in seinen Ouverturen zu wollen u. s. w. — Unser einer sitzt aber kochend und stumm dazwischen (leider können wir Musiker alles, außer reden und beweisen) und gießt in bester Laune das Überlaufende in Dornsche und ähnliche Divertissements. So ist es denn auch die ausgelassenste Persiflage auf Dilettantismus, Italianismus, Kontrapunkt, Virtuosenbravour, auf die ganze Musik, auf des Komponisten eigene Person, und bewundre ich allein seine Geduld, so etwas niederzuschreiben, wobei es freilich sehr gedonnert haben mag inwendig. Schleicht sich aber schon die Ironie in unsre Kunst, so ist wahrhaft zu befürchten, sie stehe ihrem Ende wirklich so nahe, als manche vermuten, wenn anders kleine lustige Kometen das größere Sonnensystem aus seiner Ordnung zu bringen vermöchten.

J. W. Kalliwoda, 3 Solos (Werk 68).

Nie lachte ich so, als neulich in einer Gesellschaft von Musikern, meistens bekannten Virtuosen, wo ein Witziger den Vorschlag machte, in einem Tripelkonzerte die Stimmenrollen zu wechseln, so also, daß der Violonist das Klavier spielte, der Klavierist das Violoncello; auch eine unselige Flöte fand sich. Vom Komischen dieser Scene, und wie sich übrigens vollkommene Meister lächerlich auf Instrumenten abarbeiteten, die nicht ihre eigentlichen, kann man sich schwerlich einen Begriff machen; zum Bersten klang's und namentlich die Flöte, die nicht blasen konnte vor Lachkrampf. Der Auftritt fällt mir bei dem liebenswürdigen Kalliwoda ein, der, eigentlich

Meister auf der Violine, gern für das Klavier komponieren soll, worauf er keiner. Wird er nun auch keineswegs dadurch so komisch, wie das obige verkehrte Kleeblatt, so gefällt er mir doch auf dem Instrumente, das er anerkannt beherrscht, am besten. An guten Violinkomponisten fließt unsre Zeit auch nicht über: möchte er daher lieber dafür sorgen. Über die Solos selbst läßt sich nicht viel sagen; sie sind leicht, munter, rotbäckig, aber gewöhnlich. Hätte ich seine dritte Symphonie geschrieben, so fürchtete ich die Herausgabe solcher Kleinigkeiten einmal zu bereuen. Doch muß jeder am besten wissen, warum er dies und das thut.

Fr. Otto,[1] Phalènes.[2] Oe. 15.

Sie sind Florestan und Eusebius dediciert und, nach des Komponisten eigenem Geständnisse, eine Folge ihrer „Papillons", obwohl die letzteren bei weitem mehr der Nacht angehören möchten. Das Talent dieses Komponisten, der übrigens mit geistigen Steckbriefen seit lange verfolgt wird, weil er sich gar zu tief eingesponnen irgendwo, gehört durchaus dem lichten beweglichen Tage, wenn auch auf den unteren Flügelseiten seiner Falter hier und da sich dunklere Linien durcheinander ziehen. Einen Faden, einen tieferen Zusammenhang suche ich sonst in ihrer Folge nicht; jeder fliegt für sich, oft zackig, oft in schönen Bogen, oft träg, oft pfeilschnell. Betrachtungen lassen sich bei jedem einzelnen anstellen, und oft sinnigste, wenn man Teil zu nehmen weiß. Namentlich höre ich in der letzten Phaläne ein wehmütig Lied aus verklungener Zeit. Wenn ich noch bemerke, daß sie sich auf dem Papier und in der zurückspiegelnden Phantasie um vieles bedeutender ausnehmen, als im wirklichen Klangkörper, so lobe ich damit den Sänger, der auch im Freien zu komponieren weiß, und tadle den Klavierspieler, der mit leichter Mühe manches leichter

1) Geb. 1806.
2) „Nachtfalter".

hätte stellen können. Sei er mit diesem herzlich gegrüßt und möge von seinen Geistesflügeln sein Genius nichts abgestreift haben als den Staub, der sich leider zu oft über den sonnigen als zweite Kruste ansetzt!

Sigismund Thalberg, Capriee (E-major).
Oe. 15.

Sigismund Thalberg, 2 Noeturnes.
Oe. 16.

Könnten die Wiener hassen, so geschähe es wegen der schlimmen Gedanken, die diese Zeitschrift bisher über die Kompositionen Thalbergs gehegt, ihres Lieblings und Augapfels. Noch vor kurzem versprachen wir, uns und anderen Weh zu ersparen, seine Werke so lange gänzlich zu übergehen, bis wir eines nach vollster Überzeugung loben könnten. Bedenke man nur, daß wir etwas auf unser Lob geben und ordentlich geizen damit, — daß vieles, was andere Zeitungen als „empfehlenswert" abthun, für uns noch gar nicht existiert, weil im andern Fall sonst jeder Spatz wie ein Adler behandelt sein wollte und darauf pochte, daß er erschaffen worden und schüfe, — bedenke, daß man, sich loben zu lassen, nur an die Redaktionen der . . . oder des . . . schreiben könne, die davon leben, — bedenke, daß, wer lobe, nach Goethe sich gleichstelle, worauf wir verzichten — und man wird froh sein, mit einem blauen Auge davon zu kommen. Ohne Seitenblicke: wir halten die zwei neuesten Werke von Thalberg für seine besten, und worüber wir klar sind, darüber würde er uns täuschen, wenn er sie selbst vortrüge; denn herrlich soll er sein Instrument spielen und namentlich seine eigenen Kompositionen. Ist es nun eben kein vollgültiger Beweis der Güte eines Tonstückes, wenn es nur unter den Händen des Komponisten schön erscheint, sondern nur einer für die Vorzüglichkeit des Vortrags, so muß sich doch vieles auch unter fremden als reizend darstellen. Zwar geht der Caprice die Schärfe und

Tiefe des Witzes ab; aber sie enthält einen gut entwickelten Hauptgedanken, einzelne wahre Glanzpunkte (so das Agitato, S. 10) und bildet ein ganzes Stück, dem unzählige Evvivas folgen müssen. Daß es von einem Spieler herrührt, der die Schönheiten des Pianofortes genau kennt und mit leichten wie mit schweren Mitteln gleich geschickt zu wirken versteht, sieht man jeder Seite der Caprice an, die übrigens mehr Verehrer als Überwinder finden wird. — Die Notturnos nun vergleiche ich einem jungen Mann von schöner Figur, feiner Tournüre, etwas blaß geschminkt, in der Art, wie wir es oft auf Wiener Modekupfern sehen. Des vielen Lieblichen und wirklich Einschmeichelnden halber dauern mich im Herzensgrund die einzelnen banalen Reden, z. B. nach der zartsingenden Stelle der ersten Seite der zweite Takt des letzten Systems, S. 4 der zweite des zweiten Systems; darüber wegspringen möcht' ich, die Augen zudrücken und, die Wahrheit zu sagen, ist mir's dann, als habe der Komponist gar keinen rechten Drang zum Schaffen, als thäte er es nur, weil er gerade nichts anderes anzustellen wüßte; er muß nicht, es muß. Heine pflegt zu einem reichen deutschen Komponisten, dessen Name auch in diesen Blättern vielmals vorgekommen, gewöhnlich zu sagen: „warum komponirst du nur? du hast's ja nicht nötig." Es fehlt oft wenig, daß wir Hrn. Thalberg dasselbe zurufen möchten. Talent haben wir ihm zugesprochen, — wie verdiente er denn so viel Aufhebens! Eine wahre Freude aber sollte uns sein, wenn wir von seiner nächsten Komposition sagen könnten: sie sei durch und durch gleichmäßig gehalten, ohne virtuosisches Beiinteresse von Anfang bis Ende sich treu bleibend, eine reinste Regung des Gemütes in geweihter Stunde. Verschaffe er uns diese! —

Da wir aber gerade bei den Notturnos stehen, so will ich gar nicht leugnen, wie mich während dieses Schreibens zwei neue von Chopin[1]) in Cis moll und Des dur unaufhörlich

1) 2 Nocturnes. Oe. 27. (Sch.)

beschäftigten, die ich, wie viele seiner früheren (namentlich die in F dur und G moll), neben denen von Field für Ideale dieser Gattung, ja für das Herzinnigste und Verklärteste halte, was nur in der Musik erdacht werden könne. —

Endlich hat uns auch Herr John Field selbst mit drei neuen Notturnos beschenkt, dem 14ten bis 16ten. Ist es einem doch dabei, als kehrte man nach einer abenteuerlichen Tour durch die Welt und nach den tausend Gefahren zu Land und Meer zum erstenmal wieder ins elterliche Haus zurück. Alles steht da so sicher und am alten Fleck, und das Naß könnte einem in die Augen treten. Sonderbar und verdächtig scheint mir nur das sechzehnte Nachtstück; es werden einige Anstalten mehr darin gemacht, sogar ein Quartett von Violinen, Viola und Baß herzugezogen. Man meint Wunder, was da kommen soll; denn der alte Herr ist ein Schalk, der mit einem Strich ein einfältig Gesicht in ein blitzendes umzuzeichnen, ja, wie Garrik im Sprech-Vortrag, das einfachste musikalische A B C so zu sprechen weiß, daß man traurig dabei werden muß. . . . Es kömmt aber nichts.

H. Herz, 2ème Caprice sur la Romance fav.: la Folle d' A. Grisar. Oe 84.

In der großen Weltpartitur aber rechne ich Henri Herz ohne weiteres zur Janitscharenmusik; auch er spielt mit, will beachtet sein und verdient sein Lob, wenn er gehörig pausiert und beim Einfallen nicht zu viel Lärmens macht. Überhaupt ist es neuester Ton der haute volée der Künstler, Herzen zu loben, und wirklich bekömmt man auch die Klagen fader Patrioten über „Ohrenkitzel, Klingelei" u. s. w. nachgerade überdrüssig. Nicht als ob uns letztere jemals entzückt hätte oder als ob wir meinten, die Musik könne ohne Triangel nicht bestehen; — ist er aber einmal vom höchsten Kapellmeister erschaffen und vorgeschrieben, so soll er auch hell und lustig zwischenklingen. Also: Herz lebe! Überdem kann man

ja seine Kompositionen als Wörterbücher musikalischer Vortragskunstformen benutzen, in dieser Hinsicht erschöpft er die ganze italienische Sprache: keine Note, die nicht einen Zweck, eine Ausdrucksvorzeichnung hätte, keine Schmachtstelle, wo nicht ein Smorzando darunter stünde. Und wenn nach Jean Paul wahre Dichterwerke keines solchen Dolmetschers bedürfen, weil sie sonst Solbrigschen Deklamationsbüchern glichen, die bekanntlich mit siebenfach verschiedenen Schriftarten, je nach der sinkenden und steigenden Stimme, gedruckt, so weiß das Herr Herz, der für gar keinen Dichter gehalten sein will, und spricht seine Empfindungen gleichsam noch einmal in Worten interlinearisch aus. Wie viel gäbe es hier noch zu sagen, guckte mir nicht der Setzer ängstlich über die Schulter herein wegen der Pfingstfeiertage. Darum von der Caprice nur noch so viel, daß ihr 83 Werke vorausgegangen, die auf sie schließen lassen. Die Folle ist eine berühmte französische Salon-Romanze, das Bravourstück der Mad. Masi, eine folie de salon, wie sie unser Hamburger Korrespondent nannte, das Capriccio aber nicht nur ebenso gut, sondern besser. Namentlich schüttelt Herz gewisse leicht elegante, beinah' üppige harmonische Gänge zu Mandeln aus dem Ärmel (so S. 8) und gerät dabei in einen gewissen Schwung, dessen Zweck und Ziel von Haus aus leider zu bekannt. Kommen nun vollends seine Strettis, Allegro, Presto, Prestissimo, $^4/_4$, $^2/_4$, $^6/_8$, so schäumt das Publikum wie ein entzücktes Meer über und auch der eminenteste Kantor könnte dann die Oktaven S. 14 System 3 zu 4 überhören.

H. Dorn, Bacchanales. Rhapsodie (D-major). Oe. 15.

Der Titel paßt. Die Trauben möchten platzen vor Wollust samt den Trinkern. Ein Stück, an dem sich der geistreiche Recensent der Dornschen „Bettlerin" (in einer Beilage zur Allg. mus. Zeitung) neue Lorbeern (wir verweisen nur auf

die Quinten S. 3 System 4 zu 5) holen kann. Wir hüten uns wohl, mit dem Komponisten anzubinden. Er sticht. Über kurz und lang malte er uns in eine Rhapsodie unter dem Titel „Nous“, Rhapsodie sur le „Nous“ des Journalistes etc. hinein und man hätte nichts davon als eine lächerliche Unsterblichkeit. Wir meinen, die Rhapsodie gefällt uns besser als ihr zukünftiger Recensent, Bacchanalien besser als Litaneien. Mit gelehrten Fragen, „ob denn in dem Stücke ordentliche Logik zu finden sei, Plan, Einheit, Wohlhäbigkeit“, dringt man hier nicht durch und hat sich nur in acht zu nehmen, daß einem nicht ein goldner Pokal an den gelehrten Kopf fliegt. Unter den vielen herkulischen und den andern Gottheiten, die an den Tafeln schwelgen mögen, vermiss' ich aber Harmonias oberste Tochter, von der oft ein Blick genügt hätte, den Späßen der wilden Gesellen eine Grenze zu setzen; man merkt gewiß, daß ich die Melodie meine. Sodann fällt mir aus der Mythologie ein, daß es beim berühmten alljährlichen Bacchantenumzug allerdings toll genug hergegangen, daß aber mitten durch die trunkenen Satyrs und Mänaden sich eine Reihe vornehmer sittiger Mädchen gezogen, mit hoch gehobenen Körben und Früchten des Frühlings darin. . . . Sollte dies der Komponist nicht gewußt haben? . . . — Eben fliegt ein Pokal auf mich zu . . .

W. Taubert, Miniatures.
Oe. 23.

Derselbe, Tutti Frutti.
Oe. 24.

Derselbe, 6 Impromptus caractéristiques.
Oe. 14.

Wir stellen sie nach ihren Ansprüchen in aufsteigender Linie hintereinander, nicht nach der Opuszahl. Die Miniatures sind Guckkastenbilder für Kinder, hier ein Schäfer mit einem Hunde, dort eine Festung u. s. w., eins netter als das

andere; ja ordentliche Hebelsche allemannische Volkslieder vom „Brünneli“ und „Vögeli“. Man hört oft von Lehrern, daß es an faßlichen Handstücken deutscher Komposition fehle und daß sie deshalb zu Herz und Hünten ihre Zuflucht nehmen müßten. Möchten sie jetzt nach diesen Miniaturen greifen, die wirklich musterhaft für ihren Zweck gearbeitet sind, dabei naiv, putzig, Kindes Hand, Herz und Geist bildend und jedes charakteristisch für sich.

Die Tutti frutti versteigen sich in der Erfindung schon höher und schicken sich mehr für dreizehnjährige Buben, ja für ältere und Dilettanten, wenn sie nur auf der Klaviatur fein zu Haus. Der Vermischung verschiedener Schwierigkeiten halber, wie der oft wechselnden Handlagen gebe man sie nur Applicaturfesten; sonst entstehen Unordnungen. Als Komposition behagt mir am meisten der Marsch, der mehr eine Art davon, so nämlich, daß man die Soldaten wie hinter dem Berge traben hört. Gar hübsch alles! Den polnischen Tanz möchte ich weniger harmonisch bunt und mehr rhythmisch klar; auch die altmodischen Doppelschläge vermißte ich gern, obgleich sie hier nicht uncharakteristisch.

Wir kommen zu den sechs Impromptus, die ebenso viel kleine lyrische Gedichte, sehr ansprechend, bilderreich, deutsch durch und durch. Nr. 1. Zu Weihnachten. Ein Kaminstück: im Vordergrunde spielende Kinder mit Schnarre, Schaukelpferd 2c.; zu Zeiten klingt's wie aus der Christmetten herein; der Schnee knistert unter den Wägen. Wir wüßten nichts hinzuzusetzen, eher wegzunehmen. Die Cantilene erinnert öfters an Mendelssohnsche. — Nr. 2. Maskenball. Auch ihn wünschten wir nicht so im Kleinen ausgeführt. Das Hauptthema ist ein wohlbekanntes. Die Scene wechselt oft, wie natürlich; in der Mitte fallen ernsthaftere Dinge vor. Im Alla polacca durchkreuzen sich Walzer- und Polonaisentempo, eine alte, immer artige Idee. Auf den letzten Seiten werden noch einmal alle früheren Gedanken berührt, aber mehr gesucht als von selbst kommend. — Nr. 3. Frühlings-

empfindung, scheint der leichteste musikalische Vorwurf, und ist darum der schwerste. Die Einleitung trifft; die Hauptsache mißfällt mir. Man merkt die Absicht u. s. w. Am Ganzen bleibt die Kürze zu loben. — In der Walpurgisnacht giebt es mehr musikalischen Anhalt; doch hat die neue Zeit so viel Geisterartiges der Art geliefert, daß man alles schon einmal gehört zu haben meint. Deutlicher kann's aber noch nicht geschehen sein, als hier, wo man die Hexen auf Böcken und Ofengabeln durch die Wolken reiten sieht. Nebenbei enthält das Bild gute Gedanken und ist mit sichtlicher Vorliebe ausgearbeitet. — Der Komponist schließt mit einem Traum, dem poetischsten Stück der Sammlung; das Leben möge ihm und uns ähnliche Träume zu Gestalten krystallisieren. Was sonst darüber zu sagen wäre, steht lieblicher und fester in der Musik, die wir denen empfehlen, die in den Täuschungen der Kunst Ersatz suchen für die mancherlei der Wirklichkeit.

Felix Mendelssohn Bartholdy, drei Capricen. (Werk 33).

Oft ist's als breche dieser Künstler, den der Zufall schon bei seiner Taufe beim rechten Beinamen genannt, einzelne Takte, ja Akkorde aus seinem Sommernachtstraum und erweitere und verarbeite diese wiederum zu einzelnen Werken, wie etwa ein Maler seine Madonna zu allerhand Engelsköpfen. In jenem „Traum" liefen nun einmal des Künstlers liebste Wünsche ins Ziel zusammen: es ist das Resultat seines Daseins — und wie es schön und bedeutend, wissen wir alle. — Zwei der obigen Capricen mögen einer früheren Zeit angehören, die mittlere nur der jüngsten; jene könnten auch von andern Meistern geschrieben sein, in der mittleren steht aber auf jeder Seite wie mit großen Buchstaben: F. M. B.; — vor allem liebe ich diese und halte sie für eine Genie, die sich heimlich auf die Erde gestohlen. Da spannt und tobt nichts, spukt kein Gespenst, neckt nicht einmal eine Fee; überall

tritt man auf festen Boden, auf blumigen, deutschen; ein Wallfischer[1]) Sommerflug übers Land aus Jean Paul ist es. Bin ich auch beinah' überzeugt, daß dies Stück niemand mit so unnachahmlicher Anmut spielen könne als der Komponist, und gebe ich Eusebius recht, der meint, „er (der Komponist) könne damit das liebendste Mädchen auf einige Augenblicke untreu machen", so mag sich dies durchsichtig schimmernde Geäder, dieses wallende Kolorit, diese feinste Mienenbeweglichkeit doch von keinem gänzlich unterdrücken lassen. Wie verschieden davon sind die andern Capriccios und fast in gar keiner Beziehung zur mittleren! In der letzten nämlich steckt so etwas von einem verhaltenen sprachlosen Ingrimm, der sich auch ganz leidlich bis zum Schluß beschwichtigt, aber dann aus voller Herzenslust losbricht. Warum? — wer weiß es! man ist eben zu Zeiten wild, nicht etwa über dies oder das, sondern möchte „mit sanftester Faust" im allgemeinen rechts und links ausschlagen und sich selbst aus der Erde hinaus, wenn's nicht gerade noch zu ertragen wäre. Auf andere wird die Caprice anders wirken, auf mich so; stehe es da. Dagegen werden wir sämtlich bei der ersten übereinstimmen, wenn wir mit ihr ein leichteres Weh durchleben, das von der Musik, worein es sich gestürzt, Linderung verlangt und empfängt. Mehr verraten wir nicht. Der nächste Blick des Lesers aber fliege in das Heft selbst.

Ludwig Schunke, erstes Capriccio. (Werk 9.)

Zweites Capriccio. (Werk 10.)

Einmal im Frühling 1834 trat Schunke mit seiner gewöhnlichen Hast in meine Stube (es trennte uns nur eine offene Thür) und warf hin: „er wolle in einem Konzert

---

1) Der Held der Jean Paulschen „Flegeljahre"; man hat, nicht mit Unrecht, einige Ähnlichkeit zwischen ihm und seinem ungestümen Bruder Vult einerseits, Eusebius und Florestan andererseits finden wollen.

spielen und wie er das Stück nennen solle, denn ‚Caprice' sage ihm zu wenig." Dabei saß er längst am Flügel und im Feuer der zweiten in C moll. Leidlich entzückt antwortete ich im Spaß: nenn' es „Beethoven, scène dramatique" — und also kam es auf den Konzertzettel; in Wahrheit schattet das Stück aber nur ein Tausendteil Beethovenschen Seelenlebens ab, nur eine kleine dunkle Linie in der Stirn. — Zwei Jahre sind seit jenem Frühling hinüber. Wenn ein Virtuose stirbt, sagen die Leute gewöhnlich: „hätt' er doch seine Finger zurückgelassen!" Diese machten's bei Ludwig Schunke nicht: ihm wuchs alles aus dem Geist zu und von da ins Leben; ihn eine Stunde studieren, ja die Tasten C D E F G hin und her üben zu hören, war mir ein Genuß und mehr als manches Künstlerkonzert. Hat er nun auch, nach dem jetzigen möglichen Überblick, als Komponist nicht die Höhe erreicht, wie als Virtuos (die Sicherheit und Kühnheit seines Spiels, namentlich in den letzten Monden vor seinem Tod, stieg ins Unglaubliche und hatte etwas Krankhaftes), so war ihm nach dieser einzigen zweiten Caprice eine fruchtbare und ruhmesvolle Zukunft zuzusichern. Sie hat vieles von ihm selbst, die Excentricität, das vornehme Wesen, etwas Still-Glänzendes; dagegen wollte mir die erste von jeher kälter, der Kern sogar prosaisch vorkommen und gewann nur durch seinen Vortrag. Ja, ihn spielen zu hören! Wie ein Adler flog er und mit Jupiterblitzen, das Auge sprühend aber ruhig, jeder Nerv voll Musik, — und war ein Maler zur Hand, so stand er gewiß als Musengott auf dem Papier fertig. Bei seinem Eingenommensein gegen Publikum und öffentliches Auftreten, was sich in etwas aus dem Verdachte, nicht genug anerkannt zu werden, herleitete und sich nach und nach bis zum Widerwillen gesteigert hatte, was natürlich auf die Leistung zurückwirken mußte, kann man nicht verlangen, daß die, die ihn nur einmal obenhin gehört, in ein Urteil einstimmen können, das sich auf dem Grund eines tagtäglichen Verkehrs zu so großer Erhebung herausstellte. Doch stehe hier, einen Begriff

seiner weitgediehenen Meisterschaft zu geben, ein klein Beispiel, das mir eben einfällt. Wenn man jemandem etwas dediciert, so wünscht man, daß ers vorzugsweise spiele; aus vielen Gründen hatte ich ihm vielleicht eines der schwierigsten Klavierstücke, eine Toccata, zugeeignet. Da mir kein Ton entging, den er anschlug, so hatte ich meinen leisen Ärger, daß er sich nicht darüber machte, und spielte sie ihm, vielleicht um ihn zum Studieren zu reizen, zu Zeiten aus meiner Stube in seine hinüber. Wie vorher blieb alles mäuschenstill. Da, nach langer Zeit besucht uns ein Fremder, Schunke zu hören. Wie aber staunte ich, als er jenem die Toccata in ganzer Vollendung vorspielte und mir bekannte, daß er mich einigemal belauscht und sie sich im Stillen ohne Klavier herausstudiert, im Kopfe geübt habe. — Leider brachte ihn aber jener Verdacht des Nicht-Anerkanntwerdens zuweilen auf unrechte Ideen; einmal hielt er seine Leistungen für noch zu gering und sprach begeistert von neuen Paganini-Idealen, die er in sich spüre, und „daß er sich ein halbes Jahr einschließen und Mechanik studieren werde"; einmal wollte er wieder die ganze Musik beiseite legen u. s. w. — Doch zogen solche Gedanken nur wie ein Schmerz um ein erhaben Gesicht und er blieb seiner Kunst mit allem Feuer bis zu seinen letzten Stunden zugethan, wo er im Fieber die Umstehenden bat, ihm eine Flöte zu bringen. —

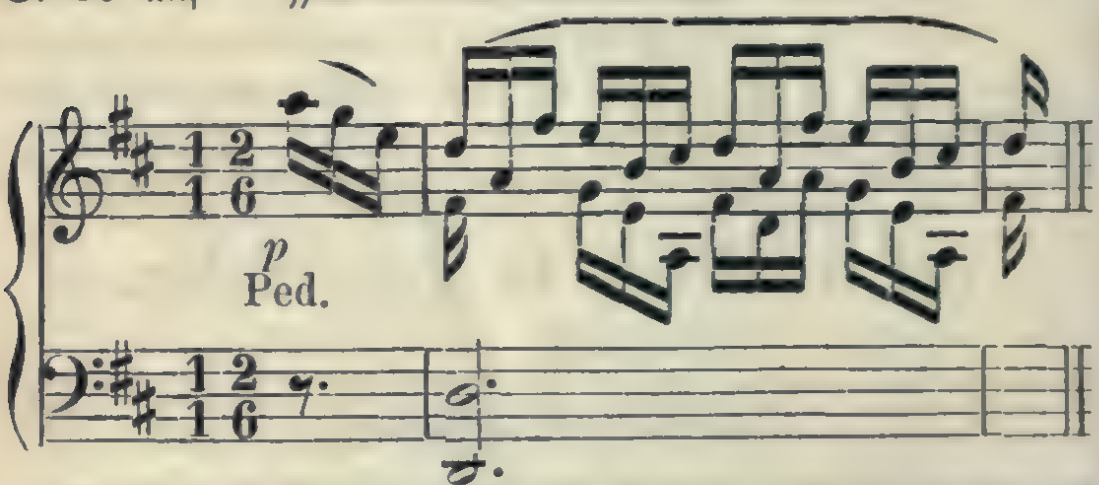
Aus den Büchern der Davidsbündler.

I.

Sechzehn neue Etuden.

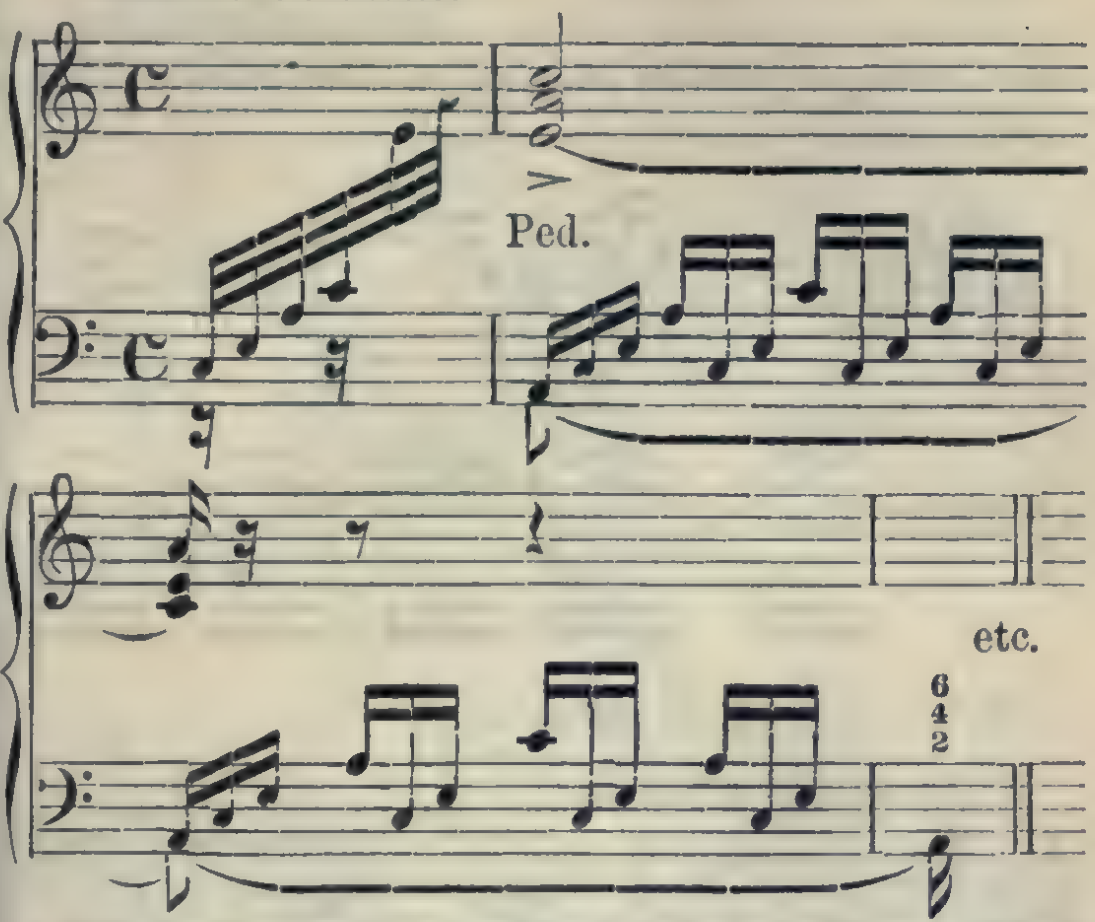
Das Titelblatt hat sich verloren und ich kann ohne alle Amorbinde und Blende recensieren: denn Namen machen unfrei, und Personalienkenntnis vollends. Sollten die Etuden daher von Moscheles sein, so fürchte ich nicht, sie zu sehr tadeln zu müssen wegen Charakterschwäche, — oder von Chopin,

so soll mich sein schwärmerisch Auge nicht verführen, — oder von Mendelssohn, den spür' ich tausend Schritte weit in den Fingern und sonst, — oder von Thalberg, so soll er die Wahrheit erfahren, — oder gar von dir, Florestan, der du uns am Ende einmal mit „Violinetuden für Klavier" überraschen wirst, wie du deren schon orchesterartige gesetzt, so soll unsern Goliathen nichts verschwiegen bleiben. Nachdem ich einen prüfenden En-Gros-Blick in das Heft geworfen (ich halte viel von der Notengestaltmusik fürs Auge), so gesteh' ich, daß es wohl nicht allein an den sehr scharfen, einzeln stehenden, wie in Stein gehauenen Köpfen liegt, daß ein jeder etwas zu bedeuten und die lose verschlungenen Stimmfäden immer in einen klaren Büschel zusammen zu wachsen scheinen. Sodann sieht mich etwas ungemein Solides an, dabei Säuberliches, Geputztes, in der Art, wie sich alte Leute noch Sonntags gern anziehen, vor allem aber etwas Wohlbekanntes, dem man schon im Leben einmal begegnet zu haben meint. Von romantischen Gießbächen hör' ich nichts, wohl aber von zierlichen Springbrunnen in verschnittenen Taxusalleen. Doch sind dies alles optische Ahnungen und bei weitem sicherer schlag' ich gleich S. 30 auf — „Moderato en carillon":



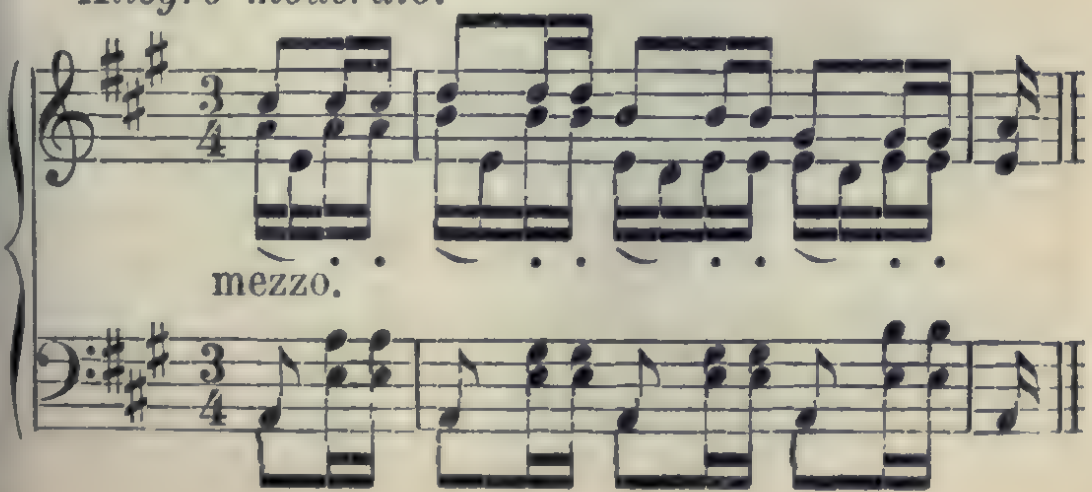
Carillon heißt jedenfalls Glockenspiel und vergleiche ich die Etude einem klingenden chinesischen Turm, wenn der Wind unter die närrischen Glöckchen fährt. Sehr hübsch find' ich sie und erachte sie eines guten Musikers würdig: ja sie hat etwas Cramersches. Weiter — S. 32:

Andante cantabile.

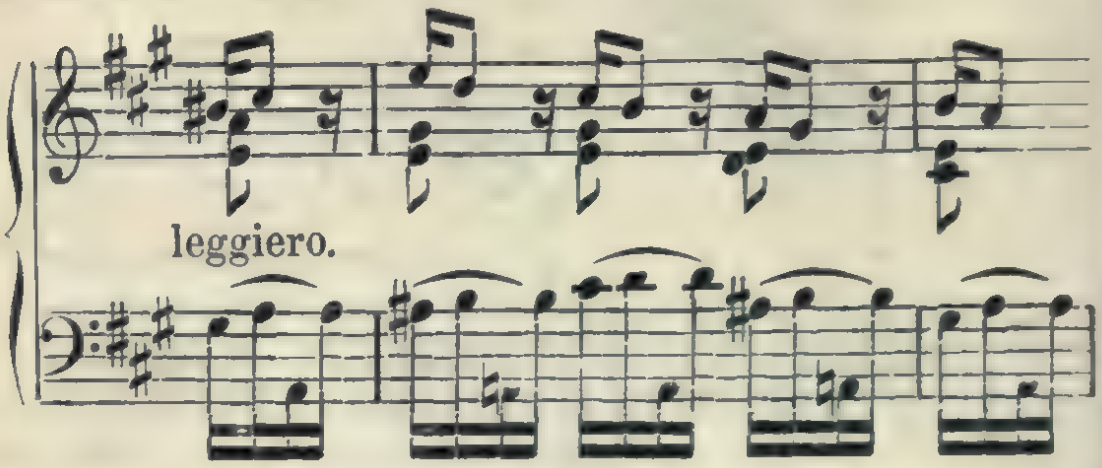


Melodie scheint mir deine Stärke nicht, verschleierter Künstler, aber wie kannst du auch S. 34 innig werden! Ist es doch als glühe in ein greises Gesicht ein Blitz von früher hinein und verkläre es eine Weile, und es sinke dann wieder ermattet aufs Ruhebett zurück. Von Chopin ist die Etude nicht: darauf schwör' ich. Zurück — S. 20:

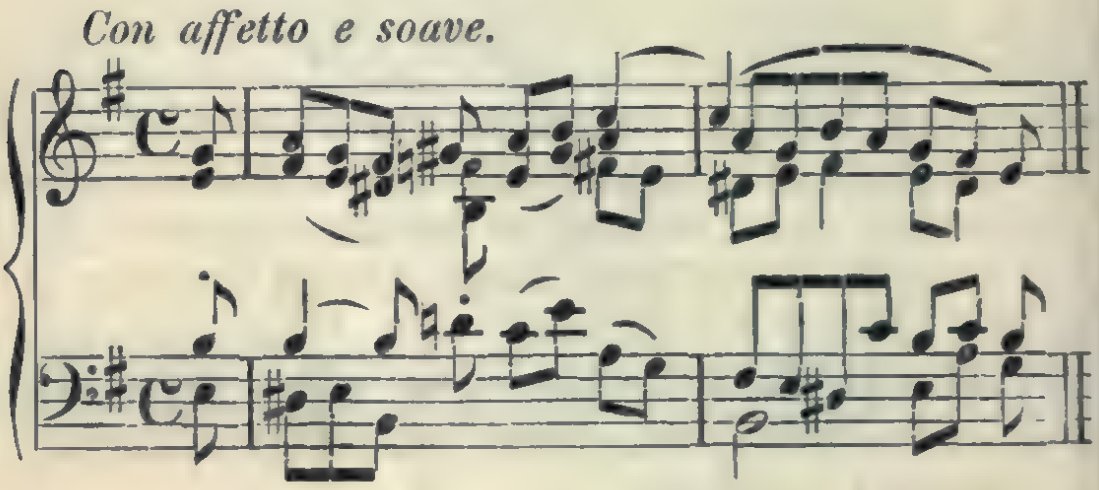
Allegro moderato.



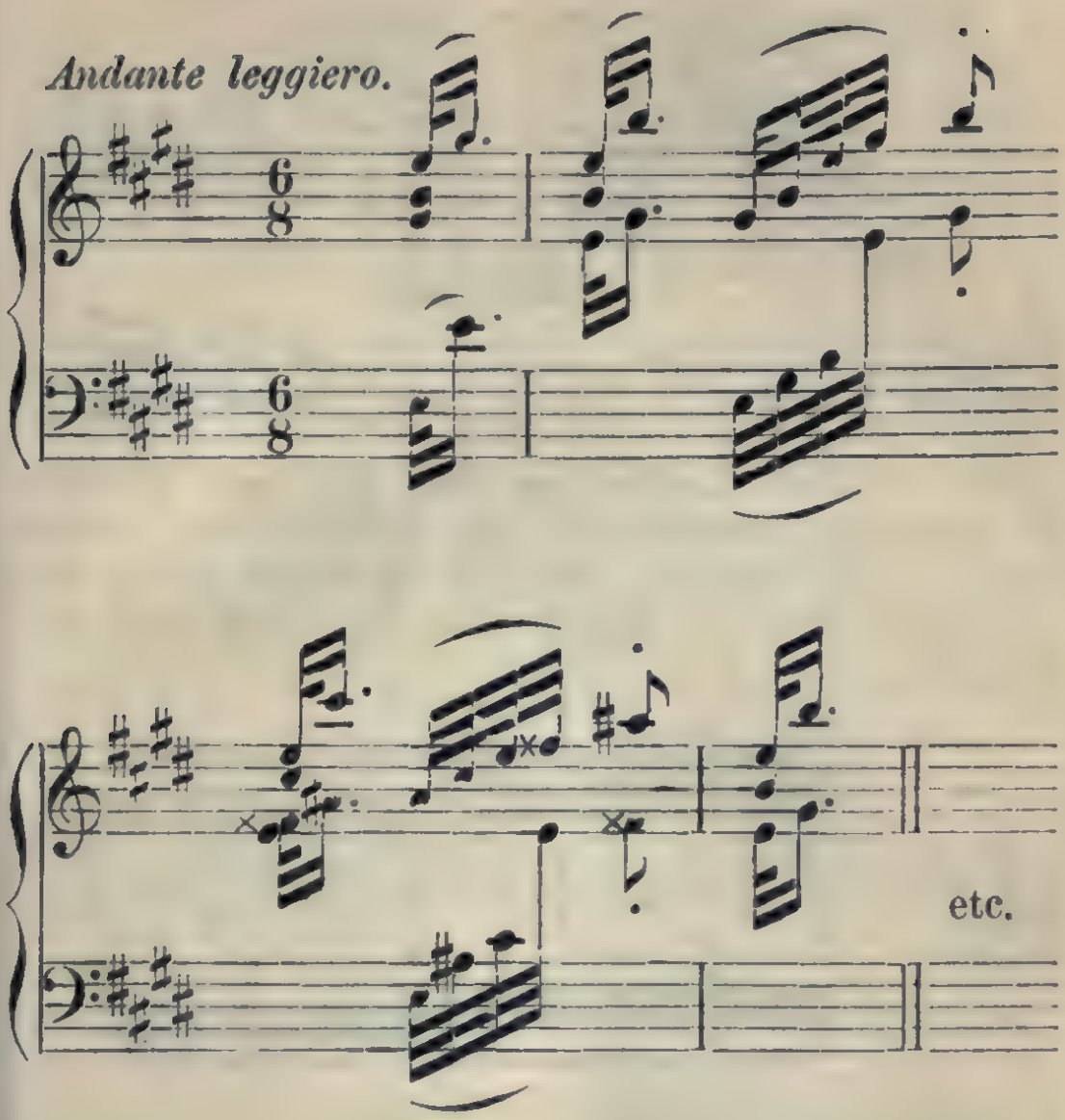
Hier könnte Moscheles seine Hand im Spiel haben, wenn sie sich nicht gar zu lang in der ursprünglichen Tonleiter bewegte: aber wie glücklich gerät sie in einer neuen Bewegung an ein Ziel:



Weiter finde ich S. 23:

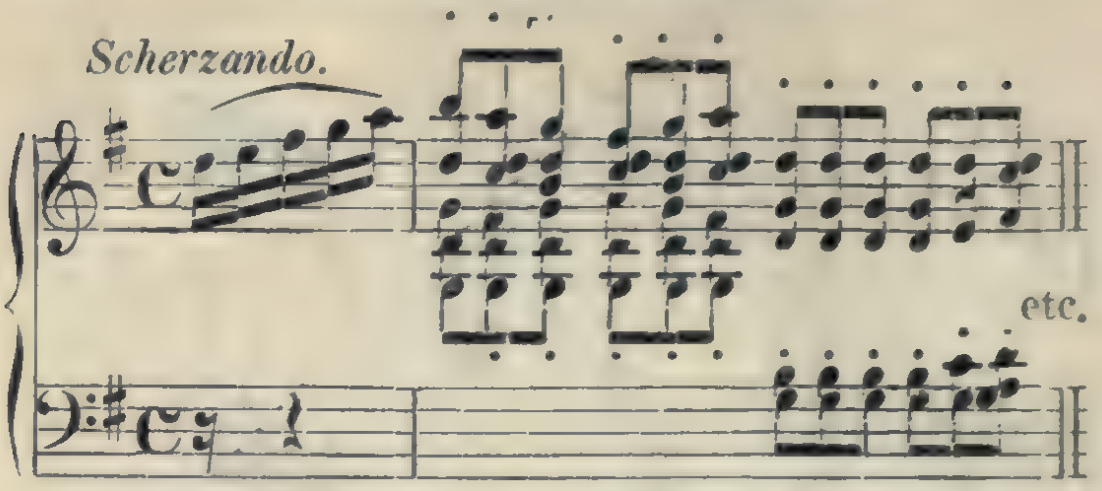


Ludwig Berger feilt seit langen Jahren an einem Heft: ich bekomme ihn hier stark in Verdacht. Das geht so fest durch den Harmoniestrom, ohne Bangen, auf eine seichte Stelle oder eine Untiefe zu geraten; ja im E dur steigt es ans Land und sonnt sich auf grünem Rasen, dann aber flugs wieder in die Wellen hinein. Zurück S. 18:

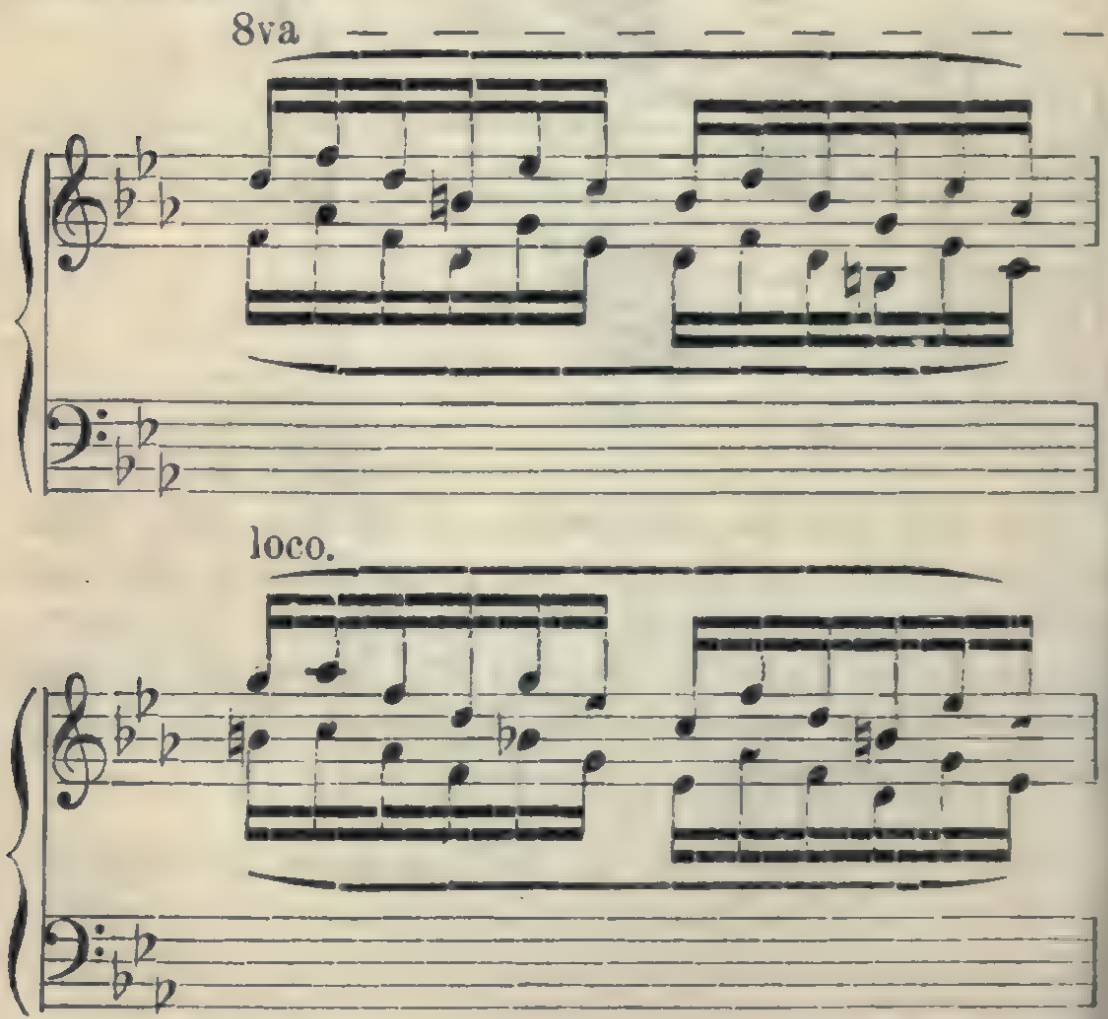


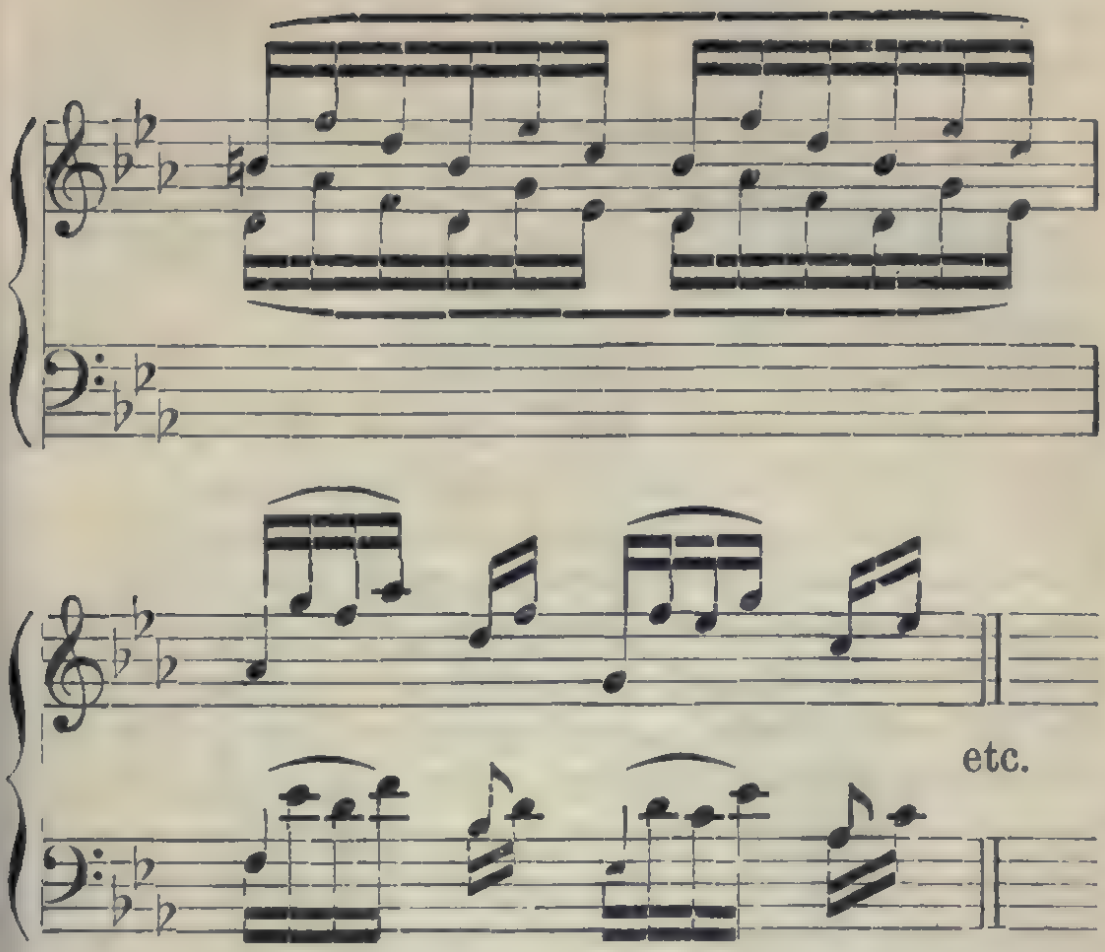
— die mich irre am Komponisten macht und einen fernen südlichen Anflug, ja Ähnliches von einem Quartett aus einer Belliniſchen Oper hat. Ich vermutete ſchon auf ein Oeuvre posthume von Clementi: aber hier fühl' ich jüngſte Einflüſſe. Dagegen ſcheint mir S. 2 ſehr altväteriſch, S. 28 und 42 trocken und langweilig.

Was aber funkelt hier, S. 26, und duftet auf mich ein:



Ein webendes Tonspiel von sechs und mehr Stimmen, ein glückliches Durcheinander, ein Plaudern von geliebten Lippen — und wahrhaftig, hier senk' ich meinen Degen, denn nur ein Meister kann solches. Noch dazu macht mich dieser Gang stutzig:





— und gar zu meiner Verwunderung steht über einer der Etuden Nr. 97. — Sollten sie am Ende gar vom alten J. B. — — —

Freilich, Eusebius, sind sie's und ich übersetze schon seit lange an dem Titel, welcher lautet: 16 nouvelles Etudes pour le Pianoforte, composées et dédiées à Mr. A. A. Klengel, organiste à la cour de sa Majesté le Roi de Saxe, par son ami J. B. Cramer,[1]) membre de l'académie royale de Musique à Stockholm. Oeuv. 81. (Nro. 85—100.) Propriété des éditeurs. Enrégistré dans l'archive de l'union. Vienne, chez T. Haslinger, éditeur de musique etc. Eusebius.

1) (1771—1858) als Klavier-Pädagog von bleibender Bedeutung.

II.

Tanzlitteratur.

J. C. Keßler, drei Polonaisen. W. 25. — Sigism. Thalberg, zwölf Walzer. W. 4. — Clara Wieck, Valses romantiques. W. 4. — L. Edler von Meyer,[1]) Salon, sechs Walzer. W. 4. — Franz Schubert, erste Walzer. W. 9. Heft 1. — Derselbe, deutsche Tänze. W. 33.

— „Und nun spiele, Zilia! Ich will mich ganz untertauchen in den Tönen und nur zuweilen mit dem Kopf vorgucken, damit ihr nicht meint, ich wär' ertrunken an der Wehmut; denn Tanzmusik stimmt schmerzlich und schlaff, wie umgekehrt Kirchenmusik froh und thätig, wenigstens mich", — sprach Florestan, während Zilia schon in der ersten Keßlerschen Polonaise schwebte. „Freilich wär' es schön", fuhr jener fort halb hörend halb sprechend, „ein Dutzend Davidsbündlerinnen machten den Abend zum unvergeßlichen und umschlängen sich zu einem Grazienfest. Jean Paul hat schon bemerkt, wie Mädchen eigentlich nur mit Mädchen tanzen sollten (wo es dann freilich manche Brautfeste weniger gäbe), und Männer (setz' ich hinzu) überhaupt nie." — „Geschähe es aber dennoch (fiel Eusebius ein), so müßte man beim Trio zu der Davidsbündlerin sagen: „so einfach bist auch du und so gut" — und beim zweiten Teil wäre sehr zu wünschen, daß sie den Blumenstrauß fallen ließe, um ihn im Fluge aufheben und aufsehn zu dürfen ins dankende Auge." Dies alles aber stand mehr in Eusebs seinem und in der Musik, als er es geradezu wörtlich sprach. Florestan reckte nur manchmal den Kopf in die Höhe, namentlich bei der dritten Polonaise, die sehr glänzend und voll Hörner- und Geigenklang.

„Jetzt etwas Rascheres und spiel' du den Thalberg, Eusebius, Zilias Finger sind zu weich dazu", sagte Florestan, hielt aber bald auf und bat, die Teile nicht zu wiederholen,

1) Klaviervirtuos, geb. 1816.

da die Walzer zu wasserhell, namentlich der neunte, der auf eine Linie ginge, ja in einen Takt „und ewig Tonica und Dominante, Dominante und Tonica. Indes ist's gut genug für den, der unten zuhorcht." Der aber unten stand (ein Student) schrie nach dem Schluß im Ernst Da Capo und alle mußten viel lachen über Florestans Wut darüber und wie er ihm hinunterrief, er möge sich fortscheren und nicht durch ähnliche Aufmunterungen stören, sonst würde er ihn durch einen stundenlangen Terzentriller zum Schweigen bringen u. s. w. —

Also von einer Dame? (würde ein Recensent bei den Valses romantiques anfangen). Ei, ei, da werden wir die Quinten und die Melodie nicht zu weit zu suchen brauchen.

Zilia hielt vier leise Mondschein-Accorde aus. Alle horchten aufmerksam. Auf dem Flügel lag aber ein Rosenzweig (Florestan hat an der Stelle der Leuchter immer Vasen mit Blumen), der von der Erschütterung nach und nach auf die Tasten geglitten war. Wie nun Zilia nach einem Baßton haschte, berührte sie ihn zu heftig und hielt inne, weil der Finger blutete. Florestan fragte, was es wäre? — „Nichts", sagte Zilia, — „wie diese Walzer sind's noch keine großen Schmerzen, und nur Blutstropfen von Rosen hervorgelockt." Die aber dieses sagte, möge nie andre kennen lernen! —

Nach einer Pause stürzte sich Florestan in den Meyerschen Salon voll glänzender Gräfinnen und Gesandtinnen. Wie einem das wohlthut, Reichtum und Schönheit im höchsten Stand und Schmuck und oben droben die Musik; alle sprechen und niemand hört vom andern; denn die Töne überschlagen in Wellen! „Dabei (preßte Florestan heraus) verlangt's einem ordentlich nach einem Instrument mit einer Oktave mehr links und rechts, damit man nur recht ausholen könne und schwelgen." Man hat keine Vorstellung, wie Florestan so etwas spielt und wie er fortstürmt und fortreißt. Auch waren die Davidsbündler ganz erhitzt und riefen in der Aufregung (eine musikalische ist unersättlich) nach „mehr und mehr", bis

Serpentin zwischen den Walzern von Schubert und dem Bolero von Chopin zu wählen vorschlug. „Treff ich", — rief Florestan und stellte sich in eine Ecke weit vom Flügel — „mich von hier aus auf die Klaviatur stürzend, den ersten Accord aus dem letzten Satz der D moll-Symphonie, so gilt Schubert." Natürlich traf er. Zilia spielte die Walzer auswendig.

Erste Walzer von Franz Schubert, kleine Genien, die ihr nicht höher über der Erde schwebt als etwa die Höhe einer Blume ist, — zwar mag ich den Sehnsuchtswalzer, in dem sich schon hundert Mädchengefühle abgebadet, und auch die drei letzten nicht, die ich als ästhetischen Fehler im Ganzen ihrem Schöpfer nicht verzeihe; — aber wie sich die übrigen um jenen herumdrehn, ihn mit duftigen Fäden mehr oder weniger einspinnen und wie sich durch alle eine so schwärmerische Gedankenlosigkeit zieht, daß man es selbst wird und beim letzten noch im ersten zu spielen glaubt, — ist gar gut.

Dagegen tanzt freilich in den „deutschen Tänzen" ein ganzer Fasching. „Und trefflich wär's", schrie Florestan dem Fritz Friedrich[1]) ins Ohr, „du holtest deine Laterna magica und schattetest den Maskenball an der Wand nach." — Der mit Jubel fort und wieder da.

Die folgende Gruppe gehört zu den lieblichsten. Das Zimmer matt erleuchtet — am Klavier Zilia, die verwundende Rose in den Locken — Eusebius im schwarzen Sammetrock über den Stuhl gelehnt — Florestan (desgleichen) auf dem Tisch stehend und Ciceronesierend — Serpentin, Walts Nacken umschlingend mit den Beinen und manchmal auf und ab reitend — der Maler à la Hamlet, mit Stieraugen seine Schattenfiguren auskramend, von denen einige spinnenbeinigte schon von der Wand zur Decke liefen. Zilia fing an und Florestan mochte ungefähr so sprechen, obgleich alles viel ausgearbeiteter:

Nr. 1. A dur. Gedränge von Masken. Pauken. Trompeten.

---

1) Dem tauben Maler. (Sch.)

Lichtdampf. Perückenmann: „es scheint sich alles sehr gut zu machen.“ — Nr. 2. Komische Figur sich hinter den Ohren kratzend und immer „pst pst“ rufend. Verschwindet. — Nr. 3. Harlekin die Arme in die Hüften gestemmt. Kopfüber zur Thür hinaus. — Nr. 4. Zwei steife vornehme Masken, tanzend, wenig miteinander redend. — 5. Schlanker Ritter, eine Maske verfolgend: habe ich dich endlich, schöne Zitherspielerin. — „Laßt mich los.“ — Entflieht. — 6. Straffer Husar mit Federstutz und Säbeltasche. — 7. Schnitter und Schnitterin, selig miteinander walzend. Er leise: „Bist du es?“ Sie erkennen sich. — 8. Pachter vom Land zum Tanz ausholend. — 9. Die Thürflügel gehn weit auf. Prächtiger Zug von Rittern und Edeldamen. — 10. Spanier zu einer Ursulinerin: „sprecht wenigstens, da ihr nicht lieben dürft.“ Sie: „dürft' ich lieber nicht reden, um verstanden zu sein! . . .“

Mitten aber im Walzer sprang Florestan vom Tische zur Thür hinaus. Man war so etwas an ihm gewohnt. Auch Zilia hörte bald auf und die andern zerstreuten sich hierhin und dorthin.

Florestan pflegt nämlich oft mitten im Augenblick des Vollgenusses abzubrechen, vielleicht um dessen ganze Frische und Fülle mit in die Erinnerung zu bringen. Diesmal erreichte er auch, was er wollte, — denn erzählen sich die Freunde von ihren heitersten Abenden, so gedenken sie allemal des achtundzwanzigsten Dezembers 18**. —

Anhang.

Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte.[1])

E. Wenzel, les adieux de St. Pétersbourg. — A. Thomas, 6 caprices en forme de valses caractéristiques. Oe. 4. — K. E. Hering, Divertimento (über bekannte Studentenlieder). — M. Hauptmann, 12 pièces détachées. Oe. 12. — C. E. Hartknoch, la tendresse, la plainte, la consolation. Nocturnes caractéristiques. Oe. 8. — Clara Wieck, caprices en forme de valses. Oe. 2. — J. Benedict, Notre Dame de Paris. Rêverie. Oe. 20. — F. Hiller, la danse des fantômes. — J. C. Kessler, Impromptus. Oe. 24. — J. Pohl, caprices en forme d'anglaises dans les 24 tons de la gamme. — Fr. Chopin, 3 Notturni. Oe. 15. — Fr. Chopin, Scherzo. Oe. 20. — Mendelssohn, Capriccio. Oe. 5. — Mendelssohn, 7 Charakterstücke. Oe. 7. — Franz Schubert, Moments musicaux. Oe. 94. — L. Schunke, 2 pièces caractéristiques à quatre mains. Oe. 13.

Wie politische Umwälzungen dringen musikalische bis in das kleinste Dach und Fach. In der Musik merkt man den neuen Einfluß auch da, wo sie am sinnlichsten mit dem Leben vermählt ist, im Tanze. Mit dem allmählichen Verschwinden der kontrapunktischen Alleinherrschaft vergingen die Miniaturen der Sarabanden, Gavotten ꝛc., Reifrock und Schönpflästerchen kamen aus der Mode und die Zöpfe hingen um vieles kürzer. Da rauschten die Menuetten Mozarts und Haydns mit langen Schleppkleidern daher, wo man sich schweigend und bürgerlich sittsam gegenüberstand, sich viel

1) Dieser Aufsatz gehört zum Jahrgange 1835. (Sch.) Derselbe steht in der ersten Ausgabe der „Ges. Schr." (4 Bände) am Schlusse von Band 2, in der neuen zweibändigen am Schlusse von Band 1; ursprünglich wohl aus Versehen, denn in der Überschrift zu den Aufsätzen aus Jahrgang 1835 ist er in jenen Ausgaben mit aufgeführt. Er diene hier als passender Abschluß, oder, wenn der Leser mehr begehrt, als „Halbschluß".

verneigte und zuletzt abtrat; hier und da sah man wohl noch eine gravitätische Perücke, aber die vorher steif zusammengeschnürten Leiber bewegten sich schon um vieles elastischer und graziöser. Bald darauf tritt der junge Beethoven herein, atemlos, verlegen und verstört, mit unordentlich herumhängenden Haaren, Brust und Stirne frei wie Hamlet, und man verwunderte sich sehr über den Sonderling; aber im Ballsaal war es ihm zu eng und langweilig, und er stürzte lieber ins Dunkle hinaus durch Dick und Dünn und schnob gegen die Mode und das Ceremoniell und ging dabei der Blume aus dem Weg, um sie nicht zu zertreten, — und die, denen solch Wesen gefiel, nannten es Capricen oder wie man sonst will. Eine neue Generation wächst indes heran; aus spielenden Kindern sind Jünglinge und Jungfrauen geworden, so schwärmerisch und scheu, daß sie sich kaum anzusehen wagen. Hier sitzt einer, mit Vornamen John, am Flügel und die Mondstrahlen liegen breit darauf und küssen die Töne: ein anderer schläft dort auf Steinen und träumt vom wiedererstandenen Vaterland: an Mitteilung, Geselligkeit, Zusammenleben denkt niemand mehr, jeder geht einzeln und sinnt und wirkt für sich: auch der Witz bleibt nicht aus und die Ironie und der Egoismus. Im lustigen Strauß jauchzt noch eine hohe helle Saite empor, aber die von der Zeit gegriffenen tiefern scheinen nur eine Minute lang übertäubt, — wie wird alles enden und wo gerat' ich hin?

* * *

Ein Blick auf das „Lebewohl von Petersburg" und ich war wieder auf der Erde. Die süßeste Herzensstutzerei (ein Florestansches Wort) finde ich darin, Ohnmachten mit daneben liegendem Schnupftuch und Kölnischem Wasser, so hohl-sentimental, wie es seit dem bekannten Es dur-Walzer von Carl Mayer und dem „dernière pensée de Weber", die sich nur mit Gefahr auf der haarbreiten Linie von der Affektation zur Natürlichkeit halten, irgend vorgekommen ist. Echt Gemeines

schätz' ich um vieles höher, als so rosenfarbene Armut, viel höher ein einfaches „Adieu", als ein parfümiertes „und so scheid' ich von dir mit zerrissenem Herzen" u. s. w. Und doch was will ich? Das Lebewohl ist ganz hübsch, klingt hübsch und spielt sich hübsch. Daß es aus As geht, versteht sich von selbst.

Die Capricen von Thomas bewegen sich schon in höhern Zirkeln, sind aber trotz des sichtbaren Fleißes und des größern Talents nicht mehr als potenzierte Wenzeliaden, lederne deutsche Empfindungen ins Französische übersetzt, so freundlich, daß man auf seiner Hut sein muß, und wieder so aufgespreizt, daß man sich ärgern könnte. Manchmal wagt er sich sogar in mystische Harmonien, erschrickt aber gleich von selbst über seine Kühnheit und nimmt mit dem vorlieb, was er hat und geben kann. Doch was will ich? — Die Capricen sind hübsch, klingen hübsch u. s. w.[1])

Beim dritten angeführten Stück von Hering[2]) war es weniger auf Raphaelische Madonnenaugen, als auf Teniersche nußbraune Holländerköpfe abgesehen. Die Überschrift heißt „Erinnerung an die akademische Jugendzeit" und die Musik hält, was die Vignette verspricht, auf der eine Punschterrine sehr raucht. Die Einleitung find' ich namentlich getroffen, so bombastisch studentisch, als stände auf einem Kommers das Heil der Welt auf dem Spiel; nach und nach wird die Suite toller und mitternächtlicher und man „stürzt sich", um sich es den Tag darauf wieder abzubitten. Klavierspielende Prediger und Aktuarien werden das Stück mit Vergnügen hören, vorzüglich, wenn sie keine Schulden haben.

Die folgenden Komponisten, Hauptmann[3]) und Hartknoch, scheinen mir Opfer fremder Erziehung oder eigenen

---

1) Doch muß bemerkt werden, daß der Komponist Bedeutenderes geschrieben, worüber gelegentlich mehr, und daß das Gesagte (wie überhaupt immer) nur den Menschen abschildern soll, wie er sich in der gerade angeführten Komposition zeigt. (Sch.)

2) 1809—1879.

3) Der bekannte Komponist und Theoretiker (1792—1868).

Fleißes; bei dem letzteren kömmt es mir vor als hätte er im spätern Alter nachholen müssen, was man als Kind handwerksmäßig lernt, bei jenem hat man versäumt, den Schüler von der Lehre in das Leben zu führen. Die erste Hauptmannsche Rhapsodie gefiel mir der vollen festen Tonmasse halber, die sich beinahe orgelähnlich unter den Fingern auf dem Klaviere fortzieht, so ausnehmend, daß ich die folgenden gemütlosen kontrapunktischen, übrigens schwierigen und in ihrer Art gelungenen Kunststücke mit einer wahrhaften Verstimmung durchspielte. Die eingestreuten Walzer sind tote Blumen und haben nicht Wucht genug, der niederdrückenden Gelehrsamkeit des Übrigen das Gleichgewicht zu geben. Wollte sich der Komponist, dessen Aufenthalt und Wirkungskreis mir gänzlich unbekannt, von selbst- und andere-tötender Spekulation gleichweit entfernt halten, wie vom spielenden Genre des Tanzes, dem seine solidschwere Bildung durchaus entgegensteht, so wäre bei so gediegener Kenntnis und entschiedenem Charakter manches tüchtige Werk zu erwarten. Der andere Komponist ist in vorigem Jahre ziemlich jung gestorben. Ich zweifle, ob er sich je zu einer Selbständigkeit erhoben hätte; immerhin hat dieser frühzeitige Tod ein fleißiges Streben abgeschnitten, welches in Ausbildung der zwischen Hummel und Field liegenden Kompositionsgattung, in der Carl Mayer in Petersburg einzelnes sehr Glückliche geliefert, Anerkennung verdient und gefunden hätte. Im Grunde sagen mir die Nocturnes nicht zu: aber wir sind noch nicht alle durch Field-Chopinschen Kaviar verwöhnt, und ein Kind, das recht beherzt in einen Apfel beißt, sieht auch nicht übel. „La plainte“ erinnert stark an C. Mayers vorzügliches Klavier-Rondo in H moll.

Mitten unter so vielen ernsthaften herumstehenden Männergesichtern könnte es einer Mignon wohl Angst werden, und dann weiß ich auch, daß man die Puppe nicht berühren sollte, weil es dem Schmetterlinge schadet; indes wird meine Hand nicht gerade ungeschickt eindrücken . . . Als ich eben weiter schreiben will, fliegt ein etwas dunkler Maiabendfalter durch

das Fenster, der mich ordentlich anzusehen und zu sagen scheint: „Grau, Freund, ist" u. s. w. — und ich denke lieber an die künftige Psyche und verwandle, da mir eben die Worte Mozarts über Beethoven einfallen („der wird euch einmal was erzählen"), den Artikel in den weiblichen.

In Notredame de Paris von Benedict sehen wir ein leichtes Genrebild, das wir alle ähnlich ausgeführt hätten, wenn wir auf die Idee gekommen wären; es ist die Geschichte vom Columbusei. Im Anfange wiegen sich die Glockenschlägel an Notredame aus, man kann es nicht besser ablauschen; im Verlaufe entspinnen sich amusante Scenen; in der Kirche Hochamt, davor böhmische Musikanten, hier Blumenverkäuferinnen, von weitem Wachparade, dort Murmeltier und Guckkasten u. s. w. Und fehlt dem Stücke zum Kunstwerk zarteres Kolorit und poetische Auffassung, — ja es ist auch in der Form nur ein Konglomerat, — so ersetzt die Phantasie vieles durch die Romantik des Ortes, aus dem uns so alte Jahrhunderte anreden. — Die Octaven auf S. 3, Syst. 5, von Takt 6 zu 7 habe ich herausgehört, nicht herausgesehen, weshalb ich sie anführe. — Noch wundert mich, daß Neapel, welches so viel vergessen macht, noch nicht vermocht hat, die vielen vaterländischen Weberschen Anklänge gänzlich fortzuwehen.

Der Geistertanz von Hiller ist monoton und eine matte Kopie seiner besseren Sachen in dieser Art. Er schreibt zu viele Hexengeschichten und sollte nicht vergessen, daß auch Grazien tanzen können. —

Über Keßler und seine Impromptus enthielten diese Blätter schon früher einen ausführlichen Artikel vom Meister Raro, dem ich nichts hinzuzufügen weiß, als das Bedauern, daß dieser Komponist seit einiger Zeit gänzlich zu feiern scheint, und den Wunsch, daß er sein Stillschweigen um so erfreulicher und überraschender lösen möge.

Die Capricen von Pohl finde ich in zweifacher Art schön und vollendet, als einzeln nebeneinander und als Ganzes hintereinander. So vielem Gebildeten, Gesunden, Neuen

Vornehmen, ja Strahlenden wird man selten auf so wenig Blättern begegnen. Der Komponist soll in jungen Jahren gestorben und diese Capricen schon vor langer Zeit erschienen sein. Scheint es doch als ob, um auf die Nachwelt zu kommen, in keiner Kunst ein so anhaltendes Streben und Wirken gefordert würde, wie in der Musik, und es liegt das vielleicht, wenn einenteils in der rasch aufeinander folgenden Selbstvernichtung der Epochen, auch am flüssigen unendlichen Element der Musik selbst, während ein großer Gedanke in wenigen Worten hingestellt seinen Urheber der Unsterblichkeit überliefert. Wenn man daher von Leisewitz und seinem Julius von Tarent sagte: „der Löwe hat nur ein Junges geworfen, aber es war wieder ein Löwe", so wollen wir uns im Andenken an frühgestorbene Tonkünstler der Sage erinnern, welche die Schwäne nur einmal singen und an ihren Tönen sterben läßt.

Über Chopin, Mendelssohn und Schubert haben uns die Davidsbündler seit geraumer Zeit größere Mitteilungen versprochen und nach öfterem Anfragen stets geantwortet, daß sie in den Sachen, die sie am besten verständen, am gewissenhaftesten wären und am langsamsten urteilten. Da sie uns aber dennoch Hoffnung geben, so führen wir vorläufig außer den Titeln die Bemerkungen an, daß Chopin endlich dahin gekommen scheint, wo Schubert lange vor ihm war, obgleich dieser als Komponist nicht erst über einen Virtuosen wegzusetzen hatte, jenem freilich andererseits seine Virtuosität jetzt zu statten kömmt, — daß Florestan einmal etwas paradox geäußert: „in der Leonoren-Ouverture von Beethoven läge mehr Zukunft als in seinen Symphonien", welches sich richtiger auf das letzte Chopinsche Notturno in G moll anwenden ließ, und daß ich in ihr die furchtbarste Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit lese, — sodann, daß man allerdings fragen müsse, wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der „Scherz" in dunkeln Schleiern geht, — sodann, daß ich das Mendelssohnsche Capriccio in Fis moll für ein Musterwerk, die Charakterstücke nur als interessanten Beitrag zur Ent-

wicklungsgeschichte dieses Meisterjünglings halte, der, damals fast noch Kind, in Bachschen und Gluckschen Ketten spielte, obwohl ich namentlich im letzten einen Vortraum des Sommernachtstraums sehe, — und endlich, daß Schubert unser Liebling bleiben wird — jetzt und immerdar.

Mit der folgenden Komposition betrat unser verklärter Freund Schunke von neuem den Weg, den er zu verfolgen von Natur angewiesen war und als Virtuos, durch äußere Verhältnisse genötigt, auf eine kurze Zeit verlassen hatte. Was er noch geleistet haben würde, ach, wer weiß es! aber nie konnte der Tod eine Geniusfackel früher und schmerzlicher auslöschen als diese. Hört nur seine Weisen und ihr werdet den jungen Grabeshügel bekränzen, auch wenn ihr nicht wüßtet, daß mit dem hohen Künstler ein noch höherer Mensch von der Erde geschieden, die er so unsäglich liebte. —

So laßt uns für heute den Kreis dieser Kleinbilder irdischer Schmerzen und Wonnen schließen! Wenn Heinse im Ardinghello sagt: „ich kann das Kleine nicht leiden, es geht mir wider den Sinn und ist ein Schlupfwinkel, wohinein sich Mittelmäßigkeit und Schwäche verbirgt und bei Weibern, Kindern und Unverständigen groß thut", so bezieht er das auf die Künste des Raumes und der Ruhe, Malerei und Plastik, und Kunstrichter mögen entscheiden, inwieweit dieser Ausspruch gültig ist. Denk' ich aber an Musik und Poesie, die Künste der Zeit und Bewegung, und ist es mir im Nachhören der obigen Werke klar geworden, wie selbst den glücklichsten Talenten im Kleinen vieles mißlingt und wie wiederum den Mittleren das abgeht, wodurch die Kürze wirkt, durch den Blitz des Geistes, der sich im Augenblick entwickeln, fassen und zünden muß, so glaube ich einen Grund zu haben, warum ich diese Nummer lieber mit dem griechischen Motto einleitete, welches hieß: „Alles Schöne ist schwer, das Kurze am schwersten."

Register.

Die ausdrücklich besprochenen Kompositionen sind durch einen * von den bloß erwähnten unterschieden.

Seite

Auber, Fr. (1782—1871) 177

Bach, Em. (1714—1788) 22

Bach, J. S. (1685—1750) 22
30. 36. 44. 47. 60. 102. 113. 153. 154. 184. 238.

Banck, C. (geb. 1809) 11

Baroni-Cavalcabo, Julie (geb. um 1805) 206. 207

*Bravour-Allegro f. Pfte. (E moll). Op. 8 . . . . . 206. 207

Beethoven, L. van (1770—1827) 7
10. 13. 14. 17. 19. 20. 28. 29. 34. 36. 38. 39. 41—43. (44) 45—47
53. 55—57. 59—61. 67. 68. 75. 76. 78. 80. 82. 84. 86. 88. 90
91. 94. 98. 100—102. 104. 107. 109. 111. 113. 117. 118. 123
124. 131—133. 136. 139. 140. 141. 143—146. 149—156. (167) 169.
171. 172. 175. 181. 183. 185. 187. 189. 190. 192. 194. 195. 198.
207. 209. 210. 220. 233. 236. 237.

Fidelio (Leonore). Op. 72 . . . . . 10. 149

Konzert Es dur. Op. 73 42

Meeresstille und glückliche Fahrt. Op. 112 136

Ouverture Leonore 1. Op. 138 38

" " 2. Op. 72 38

" " 3. Op. 72 . . . . . 38. 91. 237

" Fidelio. Op. 72 38

Quintett. Op. 29 133

*Rondo f. Pfte. („Die Wut über den verlorenen Groschen") G dur. Op. 129 . . . . . 123. 124

Sonate f. Pfte. Cis moll. Op. 27. Nr. 2 78

" " " F moll (appassionata). Op. 57 61

" " " A dur. Op. 101 144

Symphonie 1. (C dur). Op. 21 29

" 3. (Es dur) Eroica. Op. 55 . . . 42. 87. 124. 155

" 4. (B dur). Op. 60 . . . . 29. 133. 134. 137. 155

" 5. (C moll). Op. 67 . 41. 81. 132. 133. 151. 172. 195. 198

" 6. (F dur) Pastorale. Op. 68 42
53. 84. 85. 107. 111. 155.

" 7. (A dur). Op. 92 . . 20. 89. 102. 132. 133. 140—142

" 8. (F dur). Op. 93 . . . . . 20. 28. 132. 133

" 9. (D moll). Op. 125 20
28. 29. 53—56. 85. 90. 91. 124. 132. 151. 207. 230

Belleville, Anna v. (1806—1880) 33

Bellini, V. (1801—1835) 204. 225

Benedict, J. (1804—1885) 232. 236
*Rêverie f. Pfte. Op. 20 . . . . . 232. 236
Berger, L. (1777—1839) 80. 122. 180. 224
Etude G moll 122
Bériot, Ch. A. de (1802—1870) 45
Berlioz, H. [sprich Berlioß] (1803—1869) 9
45. 89—110. 162. 163. 210.
Harold-Symphonie. Op. 16 45
Lelio, ou le retour à la vie. Mélologue. Op. 14 bis . . . 105
*Ouverture Francs-Juges (Vehmrichter). Op. 3 . . . 45. *162. 163
Sardanapal. Kantate 91
Symphonie fantastique. Op. 14 . . . . . 89—110
Bertini, H. (1798—1876) 199. 200
*Trio. Op. 45 200
Bohrer, A. (1783—1852) . . . . . 191—193
*Trio. Op. 47 . . . . . 191—193
Brandl, J. (1760—1837) 47. 48
*Hero. Op. 57 . . . . . 47. 48
Catalani, Angelica (1779—1849) 135
Chélard, A. H. J. B. (1789—1861) 156
Cherubini, L. (1760—1842) 80. 91
hiara 10. 134. 135. 138
Chopin, Fr. (1809—1849) 7
14—16. 36. 60. 65. 76. 88. 104. 169. 178. 185—189. 199—204
208. 213. 221. 222. 230. 232. (233) 235. 237.
Bolero f. Pfte. Op. 19 230
*1. Konzert f. Pfte. (E moll). Op. 11 . . . . . 185—189
*2. Konzert f. Pfte. (F moll). Op. 21 . . . . . 185—189
*3 Notturni f. Pfte. (F dur, Fis dur, G moll). Op. 15 . 214. 232. 237
*2 Nocturnes f. Pfte. (Cis moll, Des dur). Op. 27 . . 213. 214
*Scherzo f. Pfte. (H moll). Op. 20 . . . . . 232. 237
*Trio. Op. 8 . . . . . 201. 202
*Variationen üb. „Là ci darem la mano". Op. 2 . . *13—16. 185
— und Franchomme, A. *Duo f. Pfte. u. Violine . . 203. 204
Clementi, M. (1752—1832) 22. 225
Cramer, J. B. (1771—1858) 22. 147. 222. 227
*16 nouvelles Études p. l. Pfte. Op. 81 . . . . . 221—227
Czerny, C. (1791—1857) 76. 117. 166. 182. 209
David, Ferd. (1810—1873) 201
Döhler, Th. (1814—1856) . . . . . 165—167. 173
*Konzert f. Pfte. (A dur). Op. 7 . . . . . 165—167
Dorn, H. (geb. 1804) . . . . . 9. 23—25. 156. 209. 210. 215. 216
*Bacchanales. Rhapsodie f. Pfte. (D dur). Op. 15 . . 215. 216
*Bouquet musical f. Pfte. Op. 10 . . . . . 23—25
*L'aimable Roué. Divertiss. f. Pfte. (C dur). Op. 17 . 209. 210
Elsner, J. X. (1769—1859) 156

Erler, H. . . . . 4. 5. 156. 209.
Eusebius 8
10. 13—15. 18. 20. 21. 25. 28—44. 53—55. 71. 76. 78. 79. 113
131. 132. 134. 138. 142. 145—149. 151. 155. 156. 169. 189. 211. 219
227. 228. 230.

Fétis, Fr. J. (1784—1871) . . . . . 96. 102—104
Field, J. (1782—1837) . . 54. 76. 131. 180. 181. 187. 214. 233. 235
*7. Konzert f. Pfte. 180. 181
*14.—16. Nocturne f. Pfte. 214
Fink, G. W. (1783—1846) 13. 14. 186
Florestan 8
10. 13—16. 20. 23. 25. 28—48. 53. 58. 77. 78. 80—83. 89. 104
113. 121. 129. 131. 134—136. 138—142. 145. 147—149. 152
154—157. 186. 202. 207. 211. 219. 222. 228—231. 237.
Fritz, Friedrich 11. 230
Geisler, C. (geb. 1802) 129
*8 Romanzen u. Adagios f. Physharm. od. Orgel. Op. 11 . 127. 128
Gluck, Chr. W. (1714—1787) 238
Graban, Henriette (1805—1852) 134. (137)
Günz, E. 129
*Tänze f. Pfte. 128. 129
Guhr, C. Fr. W. (1787—1848) 156
Gyrowetz, A. (1763—1849) 39
Händel, G. F. (1685—1759) . . . . . 29. 44. 204—206
Samson 138
Hartknoch, C. E. (1775—1834) . . . 129. 167—169. 232. 234. 235
*2. Konzert f. Pfte. Op. 14 . . . . . 167—169
*Nocturnes caract. f. Pfte. Op. 8 . . . . . 232. 235
*6 gr. Valses f. Pfte. Op. 9 127
Haydn, J. (1732—1809) 31. 88. 133. 232
Die Schöpfung 31
Hauptmann, M. (1792—1868) 232. 234. 235
*12 Pièces détachées f. Pfte. Op. 12 . . . . . 232. 235
Hering, K. E. (1809—1879) 232. 234
*Divertimento üb. bekannte Studentenlieder f. Pfte. . 232. 234
Herz, H. (1806—1888) 7
14. 27. 42. 76. 117. 149. 166. 171. 172. 204. 217.
*Caprice f. Pfte. Op. 84 . . . . . 214. 215
*2. Konzert f. Pfte. (C moll). Op. 74 . . . . . 171. 172
Hesse, A. F. (1809—1863) 90. 194. 195
*Trio (Es dur). Op. 56 . . . . . 194. 195
Hill-Handley, Delphine (geb. 1814) 70. 71
*Sonate (C moll) 70. 71
Hiller, F. (1811—1885) . . . . . 56—67. 196. 197. 232. 236
*La danse des fantômes f. Pfte. 236

*Etuden f. Pfte. Op. 15 . . . . . 56—67
*Trios (B dur) Op. 6, (Fis moll) Op. 7, (E dur) Op. 8 . . 196. 197

Hiller, J. A. (1728—1804) 154
Hünten, Fr. (1793—1878) 7. 14. 209. 217
Hummel, J. N. (1778—1837) 19
23. 27. 65. 76. 135. 143. 156. 163. 168. 187. 235.
Konzert A moll f. Pfte. 27
Konzert H moll f. Pfte. 168
*Studien f. Pfte. Op. 125 . . . . . 19—23

Jähns, F. W. (1809—1888) 195. 196
*Trio. Op. 10 . . . . . 195. 196
Jansen, F. G. 5. 10. 29. 5
Jonathan 138. 153. 169
Julius 11. 15. 16

Kalischer, A. 4
Kalkbrenner, Fr. W. M. (1788—1849) . . . . . 147. 172—17
Jugendsonaten 17
Konzert (D moll) f. Pfte. 17
*4. Konzert f. Pfte. Op. 127 . . . . . 172—17
Kalliwoda, J. W. (1801—1866) . . 43. 90. 156. 159. 160. 210. 21
*1. Ouverture f. Orch. Op. 38 . . . . . 159. 16
*2. " " " Op. 44 . . . . . 159. 16
*3 Solos f. Pfte. Op. 68 . . . . . 210. 21
3. Symphonie (F dur) 21
Keßler, J. C. (1800—1872) . . . . . 39. 67—70. 228. 232. 23
*Bagatellen f. Pfte. Op. 30 6
*Impromptus f. Pfte. Op. 24 . . . . . *68. 232. 23
*Phantasie f. Pft. Op. 23 6
*3 Polonaisen f. Pfte. Op. 25 22
*24 Präludien f. Pfte. Op. 31 6
Kiesewetter, R. G. (1773—1850) 4
Kniff 5
Knorr, J. (1807—1861) 1
Krägen, C. (1797—1879) 1
*3 Polonaises f. Pfte. Op. 9 . . . . . 126. 1
Kulenkamp, G. C. (1799—1850) 207. 2
*Caprice f. Pfte. (D moll) 207. 2
Lachner, Fr. (geb. 1804) . . . . . 90. 113—115. 1
*Sonate zu 4 Hdn. f. Pft. Op. 39 . . . . . 113—1
Lacombe, L. (geb. 1818) . . . . . 26—
Lafont, Ch. Ph. (1781—1839) 1
Lindpaintner, P. J. v. (1791—1856) 1
Liszt, Fr. (1811—1886) 44. 92. 98. 104. 105. 2
*Klavierauszug d. Symph. fantast. v. Berlioz 104. 1
Löwe, C. (1796—1869) . . . . 70—77. 111. 112. 156. 198. 1

*Der Frühling, eine Tondichtung in Sonatenform (G dur) Op. 47 . . . . . 111. 112
*Gr. Sonate f. Pfte. Op. 32 . . . . . 70. *76. 77
*Gr. Sonate f. Pfte. Op. 41 . . . . . 70. *71—77
Löwenstiold, H. v. (1815—1870) 199. 200
*Trio (F dur). Op. 2 . . . . . 199. 200
Logier,[1]) J. B. (1777—1846) 21
Lyser, J. P. (1804—1859) 11
Maria 134. 137. 139
Marschner, H. (1796—1861) 134. 141. 149. 156. 161. 162
*Gr. Festouverture (D dur). Op. 78 . . . . . 161. 162
Hans Heiling 141. 149
Matthäi, H. A. (1781—1835) 136
Maurer, L. (1789—1878) 90
Mayer, C. (1799—1862) 233. 235
Rondo f. Pfte. (H moll) 235
Mendelssohn-Bartholdy, F. (1809—1847) 7
11. 22. 54. 61. 70. 90. 91. 109. 120. 121. 122. 134. 136. 139. 143
144. (146) 156—158. 179. (180) 190. 201. 206. 210. 217—219. 222
232. 237. 238.
*Capriccio f. Pfte. (Fis moll). Op. 5 . . . . . 232. 237
*3 Capricen f. Pfte. Op. 33 . . . . . 218. 219
*7 Charakterstücke f. Pfte. Op. 7 . . . . . 232. 237
Konzert (G moll) f. Pfte. Op. 25 . . . . . 70. 139. 140. 179
Lieder ohne Worte f. Pfte 122
" " " " " Heft 1. Op. 19b 121
* " " " " " Heft 2. Op. 30 . . . . . 120. 121
Ouverture Hebriden (Fingalshöhle). Op. 26 . . . 61. 136. 157
* " zur schönen Melusine. Op. 32 . . . . . 157—159
" Sommernachtstraum. Op. 21 36
60. 109. 136. 144. 157. 218. 238.
*Sonate f. Pfte. (E dur). Op. 6 . . . . . 143. 144
Méric-Lalande, Henriette (1798—1867) 138
Meritis, Felix . . . . . 11. 134—136. 139. 140. 153
Meyer, L. v. (geb. 1816) 228. 229
*Salon. 6 Walzer f. Pfte. Op. 4 . . . . . 228. 229
Meyerbeer, G. (1791—1864) . . . . . (213)
Robert der Teufel 203
Moscheles, J. (1794—1870) 22
76. 90. 117—120. 143. 160. 161. 181—184. 199—201. 204—206
221. 224.
Alexander-Variationen 120. 182
Duo f. 2 Pfte. (Hommage à Händel). Op. 92 . . . 204—206

1) Der Erfinder des gemeinschaftlichen Klavierunterrichts und des Chiroplasten, einer Vorrichtung, die die Hand des Spielers in der richtigen Lage erhielt. Auf ihn bezieht sich das Wort Logierwesen S. 21.

Etuden. Op. 70 . . . . . 182. 201
Konzert f. Pfte. (F dur) 182
Konzert f. Pfte. (Es dur) 182
Konzert f. Pfte. (G moll) 130. 182. 201
*5. Konzert f. Pfte. (C dur). Op. 87 . . . . . 181—184
*6. Konzert f. Pfte. (Conc. fantast.). Op. 90 . . . . 181—184
7. Konzert f. Pfte. (pathetisches) 184
*Ouverture zur Jungfrau von Orleans. Op. 91 . . 160. 161. 184
*Gr. Septuor f. Pfte. 2c. Op. 88 . . . . . 118—120
Sextett 119
Sonate zu 4 Hdn. (Es dur) 182
*Trio. Op. 84 201
Moscheles, J. Th. (1788—1858) 156
Mozart, W. A. (1756—1791) 9
13. 14. 16. 17. 19. 29. 40. 47. 59. 60. 67. 80. 88. 130. 133. 135
162. 177. 178. 183. 187. 189. 190. 195. 206. 208. 231. 236.
Don Juan 44. 67
Symphonie C dur (mit der Fuge) 59. 140
Symphonie G moll 88. 130
Ouverture Figaro 162
Mozart, W. A. (Sohn) (1791—1844) 206
Müller, C. G. (1800—1863) . . . . . 86—89. 90
Symphonie 1. 2 86
*Symphonie 3. Op. 12 . . . . . 86—89
Müller, Gebrüder: Karl (1797—1873), Georg (1808—1875), Gustav (1799—1855), Theodor (1802—1855) . . . 181. 201
Nicolai, O. (1810—1849) 81. 82
Nohl, L. (1831—1885) 46. 83
Onslow, G. (1784—1853) 115. 140
Sonate E moll 115
Symphonie A dur 140
Otto, Fr. (geb. 1806) 211. 212
*Phalènes f. Pfte. Op. 15 . . . . . 211. 212
Otto, J. (1804—1877) 129
*l'Allégresse Rondoletto à 4 ms. p. le Pfte. Op. 19 . . . 128
Paganini, N. (1784—1840) 26. 27. 40. 45. 221
Palestrina, G. P. (1514—1594) 29
Panofka, H. (geb. 1807) 162
Pleyel, J. J. (1757—1831) 145
Pocci, Graf Fr. v. 112. 113
*Frühlingssonate (E dur) 112. 113
*Sonate (A dur) 112. 113
Pohl, J. 232. 236. 237
*Caprices f. Pfte. 232. 236. 237
Pollini, Fr. (1763—1846) 208. 209
*Toccata f. Pfte. Op. 56 . . . . . 208. 209

Rakemann, L. 11
Raro 8
10. 14. 15. 23. 28—30. 32—38. 42. 44. 47. 70. 80. (82) 83. 131 136. 141. 147. 148. 156. 236.
Reißiger, C. G. (1798—1859) . . . . . 197—199
*Trios 8. und 9. Op. 97 und 103 . . . . . 197—199
Riem, W. Fr. (1779—1857) 156
Ries, Ferd. (1784—1838) 90. 156. 175. 176. 190
*9. Konzert f. Pfte. Op. 177 . . . . . 175. 176
Konzert f. Pfte. Cis moll 175
Rosenhain, J. (geb. 1813) 190. 191
*Trio (E moll). Op. 2 . . . . . 190. 191
Rossini, G. (1792—1868) 7. 38. 148. 149. 161
Rubini, G. B. (1795—1854) 138
Schauroth, Adolphine v. s. Hill-Handley, Delphine.
Schneider, J. Chr. Fr. (1786—1853) 90. 156
Schornstein, C. H. . . . . 163—165
*Konzert f. Pfte. Op. 1 . . . . . 163—165
Schröder-Devrient, Wilhelmine (1804—1860) 149
Schubert, C. F. D. (1739—1791) 129
Schubert, Fr. (1797—1828) 7
14. 41. 56. 57. 61. 68. 76. 90. 109. 113. 131. 132. 139. 143—146 187. 199—203. 228. 230—232. 237. 238.
Moments musicaux. Op. 94 . . . . . 132. 232. (238)
*Phantasie oder Sonate (G dur). Op. 78 . . . . . 143—145
*1. gr. Sonate (A moll). Op. 42 . . . . . 143—145
*2. gr. Sonate (D dur). Op. 53 . . . . . 143—145
*3. gr. Sonate zu 4 Hdn. (B dur). Op. 30 . . . . 143—145
Symphonie C dur 90
*Deutsche Tänze. Op. 33 . . . . . 228. 230. 231
*Trio (B dur). Op. 99 . . . . . 202. 203
*Trio (Es dur). Op. 100 . . . . . 202. 203
*Erste Walzer. Op. 9. Heft 1 . . . . . 228. 230
Schuberth, L. (1806—1850) 156
Schumann, Clara geb. Wieck (geb. 1819) 5
10. 32. 33. 71. 134. 201. 228. 232. (235. 236).
*Caprices en forme de valses f. Pfte. Op. 2 . . 232. 235. 236
*Valses Romantiques f. Pfte. Op. 4. . . . . 228. 229
Schumann, Robert (8. Juni 1810—29. Juli 1856) . . . . 3—6
(7) 8—11. 13. 14. 17. 25. 28. 31. 32. 39. 45. 46. 53. 54. 83. 89 97. 117. 125. 147. 156. 159. 206. 209. (221).
Études symphoniques f. Pfte. Op. 13 . . . . . (222)
Fantasie f. Pfte. Op. 17 156
Humoreske f. Pfte. Op. 20 206
Papillons f. Pfte. Op. 2 211
Romanze (Fis dur). Op. 28 Nr. 2 209

Sonate (G moll) f. Pfte. Op. 22 28
Toccata f. Pfte. Op. 7 221
Schunke, L. (1810—1834) . . . 7. 70. 80—83. 219—221. 232. 238
*1. Capriccio f. Pfte. Op. 9 . . . . . 219—221
*2 Capriccio f. Pfte. (C moll). Op. 10 . . . . . 219—221
*2 Pièces caract. à 4 ms. Op. 13 . . . . . 232. 238
Gr. Sonate. Op. 3 . . . . . 70. 82. 83
Serpentin 11. 230
Seyfried, J. v. (1776—1841) 85. 156. 185
Sire, Simonin de († 1872) 209
Spohr, L. (1784—1859) 37
80. 83—85. 90. 91. 113. 135. 137. 156. 194.
Jessonda 85
Symphonie 1. und 3. 85
*Symphonie 4. („Die Weihe der Töne"). Op. 86 . . . 83—85
Spontini, G. (1774—1851) 156
Stein, Th. . . . . 16—18
Strauß, Joh. (1804—1849) 127. 233
Strauß, Jos. (1793—1866) 156
Taubert, W. (geb. 1811) 70
75. 77—80. 115—118. 121—123. 176—180. 216—218.
*Duo zu 4 Hdn. f. Pfte. Op. 11 . . . . . 115—118
*6 Impromptus caract. f. Pfte. Op. 14 . . . . . 216—218
*Konzert f. Pfte. (E dur). Op. 18 . . . . . 117. *176—180
*Miniatures f. Pfte. Op. 23 . . . . . 216—218
*Acht Minnelieder f. Pfte. Op. 16 . . . . . 121—123
*Gr. Sonate f. Pfte. Op. 20 . . . . . 70. *77—80
*Tutti Frutti f. Pfte. Op. 24 . . . . . 216—218
Thalberg, S. (1812—1871) . . . . 170. 173. 212—214. 222. 228
*Caprice f. Pfte. (E dur). Op. 15 . . . . . 212—214
*Konzert f. Pfte. Op. 5 170
*2 Nocturnes f. Pfte. Op. 16 . . . . . 212—214
*12 Walzer f. Pfte. Op. 4 . . . . . 228. 229
Thibaut, A. F. J. (1772—1840) 147
Thomas, A. (geb. 1801) 195. 232. 234
*6 Caprices f. Pfte. Op. 4 . . . . . 232. 234
*Trio. Op. 2 195
Türk, D. G. (1756—1813) 54
Vieuxtemps, H. (1820—1881) . . . . . 26—28
Voigt, C. (1805—1881) 28. 29
Voigt, Henriette (1809—1839) 28. 117
Waldbrühl, W. v. 46
Walt 11. 230
Wanhal, J. B. (1739—1813) 145
Wasielewski, W. J. v. (geb. 1822) 5. 10

Weber, C. M. v. (1786—1826) 7
19. 113. 134. 135. 139. 140. 143. 144. 196. 198. 233. 236.
Weber, D. (1771—1842) 156
Weber, G. (1779—1839) 173
Wedel, Gottschalk 46. 178. 196
Wenzel, E. (1808—1880) . . . . . 232—234
*Les adieux de St. Pétersbourg f. Pfte. . . . . 232—234
Weyse, Chr. E. Fr. (1774—1842) 156
Wieck, Clara s. Schumann, Clara.
Wieck, Fr. (1785—1873) . . . . . (32)
Wiedebein (1779—1854) 139
Zelter, C. F. (1758—1832) 129
Zilia . . . . . 10. 141. 228—230
Zuccalmaglio, A. W. F. v. (1803—1869) 46

Ende des ersten Bandes

Inhaltsübersicht zum ersten Band.

Seite

Vorwort des Herausgebers 3
Einleitendes 7
Zusatz des Herausgebers 8
Ein Werk II. Von Julius 13
Theodor Stein. Von Eusebius 16
Aus den kritischen Büchern der Davidsbündler:
I. Studien von Hummel. Von Eusebius, Florestan und Raro 19
II. Tonblumen von Heinrich Dorn. Von Eusebius u. Florestan 23
H. Vieuxtemps und L. Lacombe. Von Florestan 26
Aus Meister Raros, Florestans u. Eusebius' Denk- u. Dichter-Büchlein 28
Hero von J. Brandl. Von Florestan 47
Zur Eröffnung des Jahrganges 1835 49
Fastnachtsrede nach der neunten Symphonie. Von Florestan . 53
Ferdinand Hiller. Von Florestan 56
Kompositionen von J. C. Keßler. Von Raro 67
Aus den Büchern der Davidsbündler:
Sonaten von Delphine Hill-Handley, C. Löwe, W. Taubert u. L. Schunke. Von Eusebius, Florestan und Raro 70
„Die Weihe der Töne", Symphonie von L. Spohr 83
Die dritte Symphonie von C. G. Müller 86
Symphonie von H. Berlioz 89
Neue Sonaten für das Pianoforte; von C. Löwe, Franz Graf v. Pocci und F. Lachner 111
Kritische Umschau:
Duo von W. Taubert, Septuor von J. Moscheles, Lieder ohne Worte v. F. Mendelssohn, An die Geliebte von W. Taubert . 115
„Die Wut über den verlornen Groschen" von Beethoven. Von Florestan 123
Der Psychometer. Von Florestan 124
Charakteristik der Tonarten 129
Aphorismen 131
Das Komische in der Musik. Von Florestan 131
Schwärmbriefe I. II. Von Eusebius 134
Sonaten von F. Mendelssohn und F. Schubert 143
Aphorismen. Von den Davidsbündlern 146
Monument für Beethoven. Von Florestan, Jonathan, Eusebius und Raro 150
Ouverture zur „schönen Melusine" von F. Mendelssohn Bartholdy 157
Kritische Umschau: I. Ouverturen 159
II. Konzerte f. Pfte. m. Orchester 163
III. Trios 189
IV. Duos 203
V. Capriccios und andre kurze Stücke . . . 206
Aus den Büchern der Davidsbündler.
I. Sechzehn neue Etuden. Von Eusebius 221
II. Tanzlitteratur 228
Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte 232
Register 239

Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Herausgegeben

von

Dr. Heinrich Simon.

Zweiter Band.

Leipzig

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Vorwort zum zweiten Bande.

Der erste Band der vorliegenden Ausgabe nannte sich einen Versuch; es war eine Frage an die Musiktreibenden, ob sie dem Meister, der so oft in beredten Tönen zu ihnen gesprochen, auch als einem Meister tönender Rede ihr Ohr zu leihen geneigt seien. Die Antwort fiel unzweideutig bejahend aus, und wenn dieser zweite Band in den Schaufenstern erscheint, so wird er hoffentlich als ein erwarteter guter Freund begrüßt werden. Ein dritter Band von ungefähr derselben Stärke soll dann den Schluß machen. Diese Begrenzung, die durch die Rücksicht auf einen mäßigen Preis des Ganzen geboten war, ließ sich nur dadurch erreichen, daß noch mehr, als es bereits im ersten Bande geschehen, unterdrückt wurde, was entbehrlich schien. Doch verfuhr ich mit schonender Hand; es blieb unberührt, was von dauerndem Wert oder doch wenigstens von geschichtlichem Interesse ist, sei es in Bezug auf Schumann selbst, sei es für die besprochenen Personen, Zustände oder Kunstwerke; die Auslassungen sind wieder durch eine Reihe von Punkten bezeichnet. Ein sorgfältiges Register, worin alle Musikernamen und Kompositionen Aufnahme gefunden haben, auch wenn sie nur elegentlich erwähnt sind, giebt auch hier die Möglichkeit, sofort ufzufinden, was Schumann über den fraglichen Gegenstand gesagt at. — Zum Schluß noch eine kleine Berichtigung. Nicht erst gegen nde 1852, wie es im Vorwort zum ersten Bande heißt, sondern ahrscheinlich schon zu Anfang jenes Jahres begann Schumann ie Sammlung seiner Aufsätze. Dies ergiebt sich aus einem Briefe n Härtel,*) der mir früher entgangen war.

Berlin, im Februar 1889.

H. S.

*) Rob. Schumanns Briefe. Neue Folge. S. 378.

1836.

(Schluß.)

Etuden für Pianoforte. — Variationen für Pianoforte (Erster bis Dritter Gang). — Phantasieen, Capricen 2c. für Pianoforte (Erster bis Dritter Zug). — Rondos für Pianoforte.

Etuden für das Pianoforte.

Kein Genre der Pianofortemusik hat so viel Treffliches aufzuweisen, als das der Etuden. Die Ursache liegt nah': die Form ist eine der leichtesten und anziehendsten, der Zweck, für den gearbeitet wird, so klar und festgesetzt, daß man nicht fehlen kann. Wir stellen unten übersichtlich Etuden mehrerer Komponisten zusammen, teils ältere, die zum Teil übersehen, teils neuere, die noch nicht öffentlich besprochen worden sind. Im allgemeinen schicken wir voraus, daß die zu besprechenden nur als Spezialitäten anzusehen sind, als Verbindungsfäden, die sich zwischen den Epochen bezeichnenden Meister-Etuden von Cramer, Clementi, Moscheles und Chopin hindurchziehen, im einzelnen aber manches Vorzügliche enthalten, weshalb sie von Zeit zu Zeit vorzunehmen sein möchten.

J. P. Pixis,[1]) Etuden in Walzerform.

Werk 80.

Im weitesten Sinne ist jedes Musikstück eine Etude und das leichteste oft die schwerste. Im engen müssen wir aber an eine Studie die Forderung stellen, daß sie etwas Besonderes

1) 1788—1874.

bezwecke, eine Fertigkeit fördere, zur Besiegung einer einzelnen Schwierigkeit führe, liege diese in der Technik, Rhythmik, im Ausdruck, im Vortrage u. s. w.; finden sich untermischte Schwierigkeiten, so gehört sie dem Genre der Caprice an; dann thut man ebenso wohl und besser, das Studium auf größere zusammenhängende Konzertsätze zu verwenden, die in neuerer Zeit, wie bekannt, alle Arten Difficultäten enthalten und vollauf zum Studieren geben.

Die obige Forderung festgehalten, so kommen ihr, wie sich von dem auch als Lehrer geschätzten Komponisten erwarten ließ, diese Miniaturetuden fast immer nach. Sollten manche solchen pädagogischen Schmeichelmitteln nicht hold sein, so sollen sie doch bedenken, daß man ein Kind, ein Mädchen nicht täglich mit Tonleiter- und Fingerübungen-Spielen quäle, sondern zur rechten Zeit etwas Tanzliches einstreue. Im Gegensatz daher zu manchem berühmten Klaviermeister greifen wir den berühmten Satz, „junge Seelen sollen keine Tänze spielen, sondern wo möglich gleich Beethoven", als falsch an (ebenso wie den, daß sie nichts auswendig lernen sollen) und empfehlen diese Walzer als nützliche Intermezzi, als fingergut, artig, lebhaft und musikalisch. . . . . .

H. Bertini, 25 Capricen oder Etuden.

Werk 94.

Der Komponist schlägt hier zwei Weltsaiten an, die tiefe pathetische und die hohe frivole, und vereinigt somit die Krone Bellinis und Aubers unter einem Hut. Im Grunde halten wir jedoch diesen jungen Komponisten für einen etwas faden Patron, der wohl nach der ersten Bekanntschaft (durch seine älteren Etuden) einen angenehmen Eindruck hinterließ, in der Länge aber unausstehlich wird. So ist denn in diesen Etuden ziemlich alles nur aufgewärmt, kokett, studiert, — Lächeln, Seufzen, Kraft, Ohnmacht, Anmut, Arroganz. Wir leben des Trostes, daß sich solcher Flitter nie lange in der Welt

halten kann, und fallen weiter nicht darüber her: — aus gewissen Gründen empfehlen wir sogar denen, die sich in der großen Welt nicht zu benehmen wissen und doch in ihr leben wollen und leben müssen, diese Etuden als vorzüglich, da allgemeine Redensarten kaum mit mehr Eleganz und scheinbarer Tiefe ausgesprochen werden können, als es Bertini versteht, d. h. da er so außerordentlich klaviergemäß und wohlklingend setzt, daß man sein Glück machen muß — bei reichen Witwen und auch sonstig.

Wenden wir uns zu edleren Werken, zu den Etuden von C. Mayer, F. W. Grund, C. E. F. Weyse, F. Ries und L. Berger!

C. Mayer,[1]) 6 Etuden.

Werk 31.

Dem Achilles giebt man einen Centauren zum Lehrer; schöne Spiele jedoch wollen wir bei den Grazien lernen. Die obigen Etuden sind welche, — Grazien von anmutiger Gestalt und hellem Angesichte.

Wir alle wissen noch von der Schule her, wie wir uns vor gewissen Lehrern ihrer Kälte und Strenge wegen beinahe fürchteten, während wir uns auf die „Stunden" anderer ordentlich freuten. Ähnlich verhalten sich andere Etuden zu unsern; man bleibt mit Freude über die Zeit bei ihnen und sucht sie recht inne zu werden, da sie einen gleich vorneherein freundlich ansehen und durch nichts Schwierigverwickeltes abschrecken. Und dann stoßen wir oft auf traurige Gestalten, welche die Schulstube zusammengedrückt, stumm und scheu gemacht hat. Sie wissen, sind sie sich selbst überlassen, weder rechts noch links, — wissen nicht, wie sie es anfangen sollen, weiter zu kommen, — gehen zwei Schritte vor und wieder einen zurück. In solche erkältete Naturen Leben und Ton zu bringen, gebe man ihnen diese und ähnliche Etudenkompositionen

1) Pianofortevirtuos, Schüler von Field (1799—1862).

in die Hand, deren Schwierigkeiten der Möglichkeit der freien Darstellung nicht im Wege stehen.

Als Etuden besonders besehen, so erkennt man in ihnen den gründlichen Virtuosen, der sein Instrument, wenn auch nicht nach vielen Seiten hin, doch dessen eigentlichen charakteristischen Ton studiert hat, der dem Spieler nichts zumutet, was er nicht nach und nach mit Sicherheit ausführen lernen könnte, der, mit einem Worte, etwas Unklaviermäßiges gar nicht mehr erfinden kann. Erwarte man also keine gefährlichen Zickzackläufe oder Riesensprünge, sondern eben Graziengänge und Windungen, welche die Glieder minder kräftigen, als frei und geschmeidig machen. . . . . .

F. Ries, 6 Exercices.

Werk 31.

Wir genügen hier nur der Pflicht der Pietät gegen das Jugendwerk eines Meisters, dessen hohe Verdienste um die Ausbildung des Klavierspiels nicht vergessen werden dürfen. Mit Lust erinnere ich mich noch des Tages vor länger als zehn Jahren, wo mir dieses Heft in die Hände fiel. Alles dünkte mir riesig, unüberwindlich, namentlich die erste sonderbar verschränkte, ausgezackte, und die in D dur, wo Achtel, Triolen und Sechzehnteile übereinander gebaut sind und bei der mein Lehrer äußerte: „sie sei zehnmal leichter zu komponieren als zu spielen", was ich damals nicht verstand. Die Schwierigkeit betreffend, änderte sich nachmals meine Meinung und ist nur der Respekt vor diesen Etuden derselbe geblieben. Wir legen sie von neuem jedem und allen ans Herz.

F. W. Grund,[1]) 12 große Etuden.

Werk 21.

Vielleicht daß mancher die Hand sieht, mit der wir diese Etuden (wie die nachfolgenden von Weyse und Berger) hoch

1) 1797—1874.

über die Fläche mittelmäßiger Werke halten, welche Ausgezeichnetes weniger namhafter Künstler so oft zurückdrängen, öfters ganz überdecken. — Sie sind dem Meister Moscheles gewidmet, und dürfen es sein; denn wir haben einen Künstler vor uns, der, was ihm von höherer Hand verliehn, auf die würdigste Weise ausgebildet und, seiner Kräfte und Mittel sich bewußt, diese in ihrer Ausdehnung angewandt hat. Was uns die Etuden vorzüglich wert macht, ist, daß sie, ebenso charakteristisch als technisch bildend, Nahrung für Hand und Geist zugleich bieten. Wir erinnern uns nirgends eine ausführliche Anzeige gelesen zu haben und geben diese. . . . . .

C. E. F. Weyse,[1]) 8 Etuden.

Werk 51.

Leider kennen wir von den Arbeiten dieses Komponisten (der auch Symphonieen, Opern und Kirchenstücke geschrieben) nichts als die obigen Studien und Bravour-Allegros für Pianoforte. Bei den letzteren fällt uns der Ausspruch eines kompetenten Richters (Moscheles) ein, nach welchem Weyse durch dies eine Werk sich einen Platz unter den ersten lebenden Klavierkomponisten gesichert hätte. Ein lobendes Privaturteil darf wohl veröffentlicht werden, zumal hier, wo jeder Unbefangene ohne weiteres einstimmen muß. —

Die meisten der neu erscheinenden Etuden neigen sich mehr oder weniger der Schule dieses oder jenes Meisters zu (der Fieldschen, der Hummelschen, Cramerschen u. s. w.); die vorliegenden stehen durchaus selbständig und abgeschlossen da und vielleicht nur dem Stil Beethovens in etwas verwandt. Am liebsten (schreibt Eusebius irgendwo) möchte ich sie jenen einsamen Leuchttürmen vergleichen, die über das Ufer der Welt hinausragen, während es freilich Genüsse höherer Art giebt, leicht und stolz wie Segel schwebend und neue Länder aufsuchend. Anders ausgedrückt: es finden sich einzelne Talente,

1) 1774—1842.

die, weder der Allmacht des gerade herrschenden Genius noch der der Mode unterthan, nach eigenem Gesetze leben und schaffen; vom ersteren haben sie allerdings das an sich, was kräftigen und edlen Naturen überhaupt gemein: die Mode verachten sie aber geradezu, — und an dieser Unbeugsamkeit, ja Hartnäckigkeit, mit der sie alles, was einem Werben nach Volksgunst ähnlich sähe, von sich weisen, liegt es wohl, daß ihre Namen gar nicht bis zum Volke dringen, vielleicht zum Schaden beider, obwohl das letztere natürlich am meisten verliert. . . . . .

Louis Berger,[1]) 12 Etuden.

Werk 12.

Es kömmt uns nicht in den Sinn, heute ein Werk empfehlen zu wollen, das, schon vielleicht vor zwanzig Jahren erschienen, von den ersten Autoritäten als ein muster- und meisterhaftes erklärt worden. — Unbegreiflicherweise aber sind die Etuden nicht weit über die Kreise gedrungen, in denen Berger unmittelbar als Lehrer selbst wirkte, — gerade diese Studien, die jeder Lernende auswendig wissen müßte, — ordentliche Platogespräche, wo das Wort der Weisheit zugleich aus dem Mund eines Dichters gekommen. — Was für Hoffnungen gründeten sich auf dieses Werk! — nicht als ob nicht in ihm selbst schon keine erfüllt lägen (denn schriebe nur jeder Mensch ein solches Heft, so stünde es gut um alle), sondern weil man in diesen einzelnen Gedichten die Keime zu künftigen größeren Schöpfungen geborgen erblickte. Wem der Vorwurf zu machen ist, daß diese ausgeblieben, — der Kritik, dem Publikum oder dem Komponisten, entscheiden wir nicht; nur das wissen wir, daß der verehrte Meister vieles fertig geschrieben und namentlich ein zweites Heft Studien. So sprechen denn auch diese Zeilen weiter nichts als den Wunsch aus, sie

---

1) 1771—1830, der Lehrer Mendelssohns und Tauberts.

nicht länger der Öffentlichkeit vorzuenthalten. Als seine herzlichen Verehrer bitten wir. —

VI Etudes de Concert comp. d'après des Caprices de Paganini par R. S. Oe. X.

Eine Opuszahl setzte ich auf obige Etuden, weil der Verleger sagte, sie „gingen" deshalb besser, — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im Stillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IXten Muse) für das Zeichen der unbekannten Größe und die Komposition, bis auf die Bässe, die dichteren deutschen Mittelstimmen, überhaupt bis auf die Harmoniefülle und hie und da auf die geschmeidiger gemachte Form für eine echte Paganinische. Ist es aber löblich, die Gedanken eines Höhern mit Liebe in sich aufgenommen, verarbeitet und wiederum nach außen gebracht zu haben, so besitze ich vielleicht darauf einen Anspruch. —

Paganini selbst soll sein Kompositionstalent höher anschlagen als sein eminentes Virtuosengenie. Kann man auch, wenigstens bis jetzt, hierin nicht vollkommen einstimmen, so zeigt sich doch in seinen Kompositionen und namentlich in den Violincapricen,[1]) denen obige Etuden entnommen und die durchgängig mit einer seltenen Frische und Leichtigkeit empfangen und geboren sind, so viel Demanthaltiges, daß die reichere Einfassung, welche das Pianoforte erheischte, dies eher festen als verflüchtigen möchte. Anders aber, als bei der Herausgabe eines früheren Heftes von Studien nach Paganini,[2]) wo ich das Original, vielleicht zu dessen Nachteil, ziemlich Note um Note kopierte und nur harmonisch ausbaute, machte ich mich diesmal von der Pedanterie einer wörtlich treuen Über-

---

1) Der Titel des Originals lautet: 24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti. Op. I. Milano, Ricordi. (Sch.)

2) Studien f. d. Pfte. nach Violincapr. v. Paganini. Mit einem Vorwort ꝛc. Leipzig, Hofmeister. (Sch.) Op. 3.

tragung los und möchte, daß die vorliegende den Eindruck einer selbständigen Klavierkomposition gäbe, welche den Violinursprung vergessen lasse, ohne daß dadurch das Werk an poetischer Idee eingebüßt habe. Daß ich, dieses zu erlangen, namentlich in Hinsicht der Harmonie und Form,[1]) vieles anders stellen, ganz weglassen oder hinzuthun mußte, versteht sich ebenso, wie daß es stets mit der Vorsicht geschah, die ein so mächtiger verehrter Geist gebietet. Es raubte zu viel Raum, alle Veränderungen und die Gründe anzuführen, warum ich sie gemacht, und überlasse ich, ob es immer wohlgethan, der Entscheidung teilnehmender Kunstfreunde durch eine Vergleichung des Originals mit dem Pianoforte, was jedenfalls nicht uninteressant sein kann. —

Mit dem Beisatz „de concert" wollte ich die Etuden einmal von den erwähnten früher erschienenen unterscheiden; dann aber schicken sie sich ihrer Brillanz wegen allerdings auch zum öffentlichen Vortrag. Da sie aber, was ein gemischtes Konzertpublikum nicht gewöhnt ist, meistens sehr frisch auf die Hauptsache losgehen, so würden sie am besten durch ein freies, kurzes angemessenes Vorspiel eingeleitet.

Von einzelnen Bemerkungen wünschte ich noch diese beachtet.

In Nr. 2 wählte ich ein anderes Accompagnement, weil das tremulierende des Originals Spieler wie Zuhörer zu sehr ermüden würde. Die Nummer halte ich übrigens für besonders schön und zart und sie allein für hinreichend, Paganini eine erste Stelle unter den neueren italienischen Komponisten zu sichern. Florestan nennt ihn hier einen italienischen Strom, der sich auf deutschen Boden mündet.

---

1) Man muß wissen, auf welche Weise die Etuden entstanden und wie schnell sie zum Druck befördert wurden, um manches im Original zu entschuldigen. Herr Lipinski erzählte, daß sie in verschiedenen Zeiten und Orten geschrieben und von P. an seine Freunde im Manuskripte verschenkt worden wären. Als später der Verleger, Herr Ricordi, P. zu einer Herausgabe der Sammlung aufgefordert, habe dieser sie eilig aus dem Gedächtnis aufgeschrieben 2c. (Sch.)

Nr. 3 scheint für ihre Schwierigkeit nicht dankbar genug; wer sie indes überwunden, hat vieles andere mit ihr. —

Bei der Ausführung von Nr. 4 schwebte mir der Totenmarsch aus der heroischen Symphonie von Beethoven vor. Man würde es vielleicht selbst finden. — Der ganze Satz ist voll Romantik. —

In Nr. 5 ließ ich geflissentlich alle Vortragsbezeichnungen aus, damit der Studierende Höhen und Tiefen sich selbst suche. Die Auffassungskraft des Schülers zu prüfen, möchte dies Verfahren sehr geeignet scheinen. —

Ob die 6te von einem, der die Violincapricen gespielt, im Augenblick wird erkannt werden, zweifle ich. Als Klavierstück ohne Fehl vorgetragen, erscheint sie reizend in ihrem Harmoniestrom. Noch erwähne ich, daß die überschlagende linke Hand (bis auf den 24sten Takt) immer nur eine, die höchste nach obenzu gekehrte Note zu greifen hat. Die Accorde klingen am vollsten, wenn der überschlagende Finger der linken Hand scharf mit dem fünften der rechten zusammentrifft. Das folgende Allegro war schwierig zu harmonisieren. Den harten und etwas platten Rückgang nach E dur (S. 20 zu 21) vermochte ich wenig zu mildern, oder man hätte gänzlich umkomponieren müssen. —

Die Etuden sind durchweg von höchster Schwierigkeit und jede von eigener. Die sie zum erstenmal in die Hand nehmen, werden wohlthun, sie erst zu überlesen, da selbst blitzes-schnellste Augen und Finger, beim Versuch eines Prima-vista-spiels, der Stimme zu folgen kaum imstande sein würden.

Steht daher auch nicht zu erwarten, daß die Zahl derer, die diese Sätze meisterlich zu bewältigen vermöchten, sich in das Große belaufen werde, so enthalten sie doch in der That zu viel Genialisches, als daß ihrer von denen, die sie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunst gedacht werden sollte.

Die Pianoforte-Etuden ihren Zwecken nach geordnet. [1])

Vielen Lernenden würden die Flügel sinken, wenn sie die Massen von Etudenkompositionen aufgeschichtet sähen. Die folgende Tabelle soll ihnen das Auffinden des Ähnlichen erleichtern. Wenn wir darin bis auf die über hundert Jahre alten Exercices von Bach zurückgehen und zu deren sorgfältigstem Studium raten, so haben wir Grund dazu; denn nehmen wir das aus, was wir durch Erweiterung des Umfangs unseres Instrumentes an Mitteln, wie durch die schönere Ausbildung des Toncharakters an Effekten gewonnen haben, so kannte er das Klavier in seinem ganzen Reichtum. Und wie er alles gleich gigantisch anlegte, so komponierte er nicht etwa 24 Etuden für die bekannten Tonarten, sondern für jede einzelne gleich ein ganzes Heft. Wie viel Clementi und Cramer aus ihm schöpften, wird niemand in Abrede stellen. Von da bis Moscheles trat eine Pause ein. Vielleicht daß es der Einfluß Beethovens war, der, allem Mechanischen feind, mehr zum rein poetischen Schaffen aufforderte. In Moscheles und noch in höherem Grad in Chopin waltet daher neben dem technischen Interesse auch das phantastische. Hinter diesen Fünf, die am größten hervorragen, stehen am originellsten L. Berger und C. Weyse. Ries und Hummel haben ihren eigentlichen Stil klarer in freien Kompositionen niedergelegt, als gerade in Etuden. Als solid und tüchtig müssen Grund und Keßler genannt werden, auch A. Schmitt, dessen einfache Klarheit jungen Herzen wohlthun muß. Kalkbrenner, Czerny und Herz lieferten keine Riesenwerke, aber Schätzenswertes wegen ihrer Instrumentkenntnis. Potter und Hiller dürfen ihres romantischen Geistes wegen nicht übergangen werden, auch

---

1) Von diesem Aufsatz ist hier nur die Einleitung aufgenommen, da die meisten der angeführten Studienwerke doch nicht in den Händen der heutigen Klavierspieler sind.

die zarte Szymanowska nicht und der freundliche C. Mayer. Bertini täuscht, aber anmutig. Wer Schwierigstes will, findet es in den Paganini-Etuden des Unterzeichneten. — . . . . . .

Variationen für Pianoforte.

Erster Gang.

F. Rochlitz, Einleitung und Variat. über ein Originalthema. W. 7. — F. Deppe, Variat. über ein Thema von Rossini. — C. Krebs, Einleitung und Variat. über ein Thema von Auber. W. 41. — H. Herz, große Variat. über ein Thema von Bellini. W. 82. — St. Heller, Einleitung und Variat. über ein Thema von Herold. W. 6.

Der die ersten Variationen ersonnen (doch am Ende wieder Bach), war gewiß kein übler Mann. Symphonieen kann man nicht täglich schreiben und hören, und so geriet denn die Phantasie auf so annutige Spiele, aus denen der Beethovensche Genius sogar idealische Kunstgebilde hervorgerufen. Die eigentliche Glanzepoche der Variationen neigt sich aber offenbar ihrem Ende zu und macht dem Capriccio Platz. — Ruhe jene in Frieden! Denn gewiß ist in keinem Genre unsrer Kunst mehr Stümperhaftes zu Tag gefördert worden — und wird es auch noch. Von der Armseligkeit, wie sie hier aus dem Grunde blüht, von dieser Gemeinheit, die sich gar nicht mehr schämt, hat man kaum einen Begriff. Sonst gab's doch wenigstens gute langweilige deutsche Themas, jetzt muß man aber die abgedroschensten italienischen in fünf bis sechs wässerigen Zersetzungen nacheinander hinterschlucken. Und die besten sind noch die, die's dabei bewenden lassen. Kommen sie nun aber erst aus der Provinz, die Müller, die Mayer und wie sie heißen! Zehn Variationen, doppelte Reprisen. Und auch das ginge noch. Aber dann das Minore und das Finale im $^3/_8$tel Takt — hu! Kein Wort sollte man verlieren und Ritz Ratz in den Ofen! Solchen mittelmäßigen Schofel (das treffende Wort) in einzelnen Anzeigen, wie andere selige Zeitungen, unsern Lesern vorzustellen, halten wir sie und uns

für zu gut. Ausgezeichnet-Schlechtes, Echt-Schülerhaftes soll indes manchmal erwähnt werden; im Durchschnitt wird aber, bis auf diesen ersten Gang, in späteren nur der besseren Erscheinungen gedacht.

Zu den letzteren gehören nun die Variationen des Herrn Rochlitz gewiß nicht und sähe aus ihnen nicht ein guter Wille, ein sichtliches Bemühen und dabei ein niedergedrücktes Wesen, das gern etwas in die Höhe möchte, heraus, so wären sie kaum einer Aufmunterung wert. Mich schlagen solche Kompositionen förmlich nieder. Der junge Musiker will einmal drucken lassen; man rät's ihm ab: es hilft nichts. Sagt man ihm, er solle erst auf die hohe Schule von Salamanca gehen und noch studieren, so hat man einen Todfeind mehr. Sie sind oft selbst überzeugt, daß ihre Sachen nichts taugen. Und dennoch soll's gedruckt werden. Sieht man Talent, so läßt sich nützen. Fehlen aber sogar die ersten Schulkenntnisse, so kann man nicht anders als still sein und sie ihrem Schicksal überlassen.

Was Hrn. Deppe anlangt, so ist auch er auf dem besten Weg, nicht auf die Nachwelt zu kommen. Keine einzige bessere Regung, kein Funken Geist; leere Czernysche Nachklingelei; nur die vierte Variation hebt sich etwas. Eine gewisse Routine und Leichtigkeit, aber die der niedrigsten Sphäre, hält allein ab, das Heft nicht[1]) ganz und gar zu verwerfen.

Besonderer Art sind die Veränderungen des Herrn C. Krebs.[2]) Auf den ersten Anblick für's Auge nehmen sie sich recht gut aus. Im Grunde ist's aber lahmes Zeug, mit dem man, da es noch großprahlerisch verblüffen will, gar kein Erbarmen haben kann. Schon auf der zweiten Seite kommt man dahinter, so aus puren hohlen Phrasen ist es zusammengesetzt, aus Stückchen von Auber, Lafont, Kalkbrenner, sogar Spohr, — so ohne allen Grund brillant, ohne allen

1) Zu dieser an das Lateinische erinnernden Konstruktion des Zeitworts „abhalten" vgl. I. 197.

2) 1804—1880.

Grund gerade so und nicht anders. Herz und Lafont haben dasselbe Thema komponiert. Da lerne er französische Manieren, kokettes Wesen, will er einmal damit entzücken. Doppelt traurig ist es, dies alles sagen zu müssen, da man gar nicht leugnen kann, daß sie von einem talentvollen, satz- und fingerfixen Komponisten gemacht sind, der noch dazu das Instrument sehr gut kennt. . . . . .

Aber was ist mit unserm vortrefflichen Henri Herz vorgegangen? Ordentlich als ob er krank den Kopf senkte, als ob er gar nicht mehr so unschuldig und liebenswürdig hüpfen und springen könnte, als ob er die Launen und Untreue der Welt erfahren! Denn wahrhaftig, als Variationist erreicht ihn so leicht niemand, und er sich selbst nicht einmal wieder. Tausend und aber tausend vergnügte Stunden dankt ihm die Welt und von schönen Lippen hörte ich, nur Herz dürfe sie küssen, wollte er. „Die Jahre vergehn." Einen Satz finde ich aber auch hier bewährt, daß man sich manche Modegenies, über deren schädlichen hemmenden Einfluß man übrigens durchaus im klaren war, später, wenn sie selbst hinter sich zurückbleiben und nun eine Lücke entsteht, die Talentschwächere nur schlecht zu füllen versuchen, sehr oft zurückwünscht. So fingen die Kritiker Rossini erst recht herauszustreichen an, als Bellini aufstand; so wird man diesen erheben, da Carafa und die andern ihn nicht zu ersetzen vermögen. So mit Auber, Herold, Halevy. — Zu den Variationen! Sie sind von Herz, stehen aber, wie gesagt, gegen die älteren frischen und erfindungsreichen bei weitem ab. Das Thema ist aus den Puritanern, der erste Teil voll Gesang auf Tonica und Dominante basiert, der zweite Teil aber so steril, daß freilich nichts Paradiesisches daraus zu schaffen. Daß er S. 13 Syst. 4 T. 5 und darauf noch einmal das Ges verdoppelt, war auch nicht nötig. Herzisch bleiben sie jedenfalls und müssen gefallen. . . . .

In denen[1]) von Stephen Heller[2]) kann man Anzeichen

1) Variationen. — 2) 1814—1888.

eines gebornen Musikers gewahren. Das Thema ist das bekannte Lied des Zampa (nebenbei gesagt, zehnmal weniger forciert und mehr originell als das Meyerbeersche „l'or n'est qu'une chimère") und durch ein leichtes frivoles Allegro eingeleitet, wie es hier recht ist. Thema. Steht im Original Takt 7 die kleine None? Das schwächliche Ding paßt nicht zu Zampa. Die Variationen sehen sich zu ähnlich und fließen zu leise nach dem verwegenen Räuberlied. Dagegen hat das Finale Humor und konnte immerhin noch mehr toben und wüsten. Das Thema, sein Gegenstand dünkt uns einer größern charakteristischen Behandlung wert, was sich der talentvolle Komponist zu einer spätern Aufgabe mache. . . . . .

Zweiter Gang.

J. N. Endter, Einleitung, Variat. und Finale über das Mantellied. — J. Benedict, Einleitung und Variat. über ein Thema von Bellini. W. 16. — H. Elkamp, Phantasie und Variat. W. 15. — F. X. Chwatal, Einleitung und Variat. über ein Thema von Strauß. W. 23. — Sig. Thalberg, Variat. über zwei russische Themas. W. 17.

Das Wort „Gang" ist nicht ohne Feinsinn gewählt; nur denke man dabei nicht an Schmausetafeln, Galerien, sondern an ordentliche Waffengänge. Die Kritik stellt sich gleichsam der Produktivität entgegen: Thörichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffe aus der Hand; Willige schont, bildet sie; Mutigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze, salutiert sie. Zu den Willigen gehört der oben zuerst aufgeführte Komponist. Schon an der Wahl des Themas erkennt man seinen Mann. Je mehr Erinnerungen sich an dieses knüpfen, je beziehungsvoller, tiefsinniger werden die Gedanken darüber ausfallen. Das allgemeine prosaische Mantellied kann aber schwerlich zu Außerordentlichem begeistern, und dürfte es nicht einmal, da eben auch Variationen ein Ganzes bilden sollen, das seinen Mittelpunkt im Thema hat (daher man dies manchmal in die Mitte oder auch zum Schluß setzen könnte). Daran denken freilich die Wenigsten

die Meisten ziehen die bequeme, im Grund sinnlose Art, sogenannte brillante mit soliden Variationen abwechseln zu lassen, vor. . . . . .

In ein ziemlich gleiches Fach[1]) sind die Variationen von Benedict[2]) zu stellen, nur daß, was bei dem Vorigen natürlich, fast bewußtlos kömmt, bei diesem durch Verstand und Kunst getrieben ist. Aber fang' er's noch so scharfsinnig an, er wird sich dennoch weder beim Publikum, noch beim Künstler geltend machen können, eben weil er beiden genügen möchte. Dieses leidige Schwanken, dieses „Allen gefallen wollen" kann nie zu etwas Rechtem führen. Indessen würde nur ein Unbilliger die vielen schönen Seiten dieser Variationen verkennen wollen. Die dritte ist geradezu vortrefflich, die zwei vorangehenden glänzend, mit Geschmack, mit Esprit gemacht. Dann schließt er aber matt, mit einem Rondo, als wollt' er dem großen Herz den Vorrang ablaufen. Nach so vielem Guten beleidigt das doppelt und nun soll jemand nach Lust loben, wie man es seiner Fähigkeiten und Kenntnisse halber gern möchte! Die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen schmachtenden Vorhalt, einen Es dur-Läufer über die Klaviatur weg in Staunen geriet, sind vorbei; jetzt will man Gedanken, innern Zusammenhang, poetische Ganzheit, alles in frischer Phantasie gebadet. Das andere flackert einen Augenblick auf und vergeht. Hr. Benedict weiß das längst. Thäte er auch darnach!

Jetzt zu einem komisch-originellen Stück von Hrn. Heinrich Elkamp,[3]) einer Variationsphantasie ohne Thema. Schlüssel ohne Bart, Rätsel ohne Auflösung, Paganini ohne Violine, ein Stück für sich, — eine Ruine, wenn man will, für die kein Kritiker eine Regel aufstellen kann, — beinahe nur Betrachtungen über die H moll- und D dur-Tonleiter. Manchmal scheint zwar das irrsinnige Glöckchenrondo von

1) Bezieht sich auf die vorhergehende, hier fortgelassene, Besprechung.
2) Der nachmalige Sir Julius Benedict (1804—1885).
3) 1812—1868.

Paganini, manchmal der Hexentanz aus Faust von Spohr durchzuklingen. Deutlich kömmt aber nichts zum Vorschein; die kleinen Flämmchen verlöschen vollends, stockfinster ist es ringsum. Ermesse hiernach jeder, ob die Variationen nicht romantisch und interessant seien, und ziehe sich sein Teil heraus. Nie aber dachte ich lebhafter an jene Donauweibchenstücke, die man als Kind auf den Theatern mit so freudigen Schauern sieht, an jene Scenen, wo der neugierige Schildknappe gern hinter die Schliche seines Rittermannes kommen möchte und schon durchs Schlüsselloch alle romantischen Herrlichkeiten genießend von unsichtbaren Händen greulich zerbläut, auf die grüne Wiese zurückgeschickt wird, wo er wiederum hüten muß das Roß seines edlen Herrn. Wer dunkel komponiert, wird auch dunkle Recensionen verstehen . . .

Und wenn nun der Vorhang über den romantischen Spuk herabgefallen war und die bekannten Nachbarkindergesichter überall vorguckten und man so sicher und fest dazwischen saß, so war's nur wenig von dem Wohlbehagen verschieden, das nach den obigen Variationen die des F. X. Chwatal[1]) in mir erweckten, so fröhlich, rührig und guter Dinge spielen sie von einer zur andern fort, nicht zurückhaltend und vornehmthuend, eher etwas bäuerisch, aber zart und derb zugleich. Gehe der Verfasser nur immer mit der Zeit fort; ihr Schlechtes kann ihm nichts anhaben und vom guten Fremden läßt sich immer fürs Eigene nützen. . . . . .

Und da wir einmal im Lobesstrome stehen, so sei noch der sehr hübschen neuen Variationen von Thalberg gedacht, der vorzüglichsten gelungensten Komposition, die mir bis jetzt von ihm vorgekommen. Zwei schöne russische Themas nahm er sich: das erste steht in den vor kurzem in diesen Blättern abgedruckten „Bildern aus Moskau" — die Bitte eines Kindes an die Mutter, voll wahrhaft rührenden Ausdrucks. Das andere ist das neue Volkslied, vom Oberst Alexis von Lwow

1) 1808—1879.

komponiert und im ganzen russischen Reich statt des God save the king eingeführt, ein männlicher, ruhig feuriger Gesang. Der Gedanke, zwei Themas auf einmal zu verändern, ist nicht neu, doch selten gebraucht und gewiß lobenswert, zumal wenn sie in irgend einer Beziehung zu einander stehen wie hier, — wenn letzteres auch weniger im ästhetischen Sinn, als ihres gleichen nationalen Ursprunges halber. Daß Hr. Thalberg das erste Thema mit Vorliebe behandelte, scheint mir natürlich: überhaupt schrieb er aber mit Liebe, in guter Stunde, und so entstand eine phantasie- und wirkungsvollste Einleitung, hinter der das Lied des Kindes reizend und verklärt wie ein Engelskopf hervortaucht. Ebenso zart und bedeutsam schmiegen sich ihm zwei Veränderungen an, die man auch im musikalischen Satz, im Fluß der Stimmen, in der ganzen Abrundung gelungen nennen kann. Den Kontrast zu diesem innigen Idyll bildet das glänzende Volkslied, in das im spätern Laufe das erste Thema eingewirkt wird. Der Schluß ist von der kurzen Art, daß das Publikum erst einige Sekunden lauschen wird, ob nicht noch mehr komme, bis es dann in ein stürmisches Halloh ausbrechen muß, — äußerst dankbar, brillant, ja vornehm. Als strenger Kritiker wünscht' ich nur zwei kleine Stellen anders oder heraus: die Modulation auf S. 8 T. 2, wo man statt nach A- nach Fis moll zu kommen hofft, wie mir auch der Durchgang durch D dur und H moll nach G moll etwas gezwungen scheint; sodann mißfällt mir der viert- und drittletzte Takt auf S. 17, wo ich klarere und weichere Stimmen möchte. Im übrigen wünschen wir dem großen Virtuosen, wie wir ihn auf jeder Seite wiederfinden, Glück zu dieser Bahn, auf der er, bedachtsam und reinste Ziele im Auge, immer fortschreiten wolle!

Dritter Gang.

G. A. Osborne, Variat. über ein Thema von Donizetti. W. 16. — J. Nowakowsky, brillante Variat. über ein Originalthema. W. 12. — Fr. Kalkbrenner, Variat. über ein Thema von Bellini. W. 131. — C. Schunke, große Bravourvariat. über ein Thema von Halevy. W. 32. — Th. Döhler, Phantasie und Bravourvariat. über ein Thema von Donizetti. W. 17. — Ludwig Schunke, Konzertvariat. über ein Thema von Fr. Schubert. W. 14. — Fr. Chopin, Variat. über ein Thema aus Ludovic von Herold und Halevy. W. 12.

Die beste Recension über die meisten obiger Variationen las der Leser so eben im Motto.[1]) Sie gehören sämtlich dem Salon oder dem Konzertsaal an und halten sich, das letzte Heft ausgenommen, von aller poetischen Sphäre weit entfernt. Denn auch in diesem Genre muß Chopin der Preis zuerkannt werden. Jenem großen Schauspieler gleich, der auch als Lattenträger über das Theater gehend vom Publikum jubelnd empfangen wurde, kann er seinen hohen Geist in keiner Lage verleugnen; was ihn umgiebt, nimmt von ihm an und fügt sich, noch so spröde, seiner Meisterhand. Im übrigen versteht sich, daß die Variationen,[2]) zu seinen Originalwerken genommen, in keinen Anschlag gebracht werden können.

Was die Konzertvariationen vom seligen Ludwig Schunke anlangt, so muß man sie den glänzendsten Klavierstücken der neuesten Zeit beizählen, mit denen er, wäre er am Leben geblieben, allerwärts Aufsehen erregt haben würde. Der seltene, sinnende Virtuos am Klavier sieht überall durch. Instrumentneues, Schwerübendes, Scharfkombiniertes findet man auf jeder Seite. An Idee stehen sie freilich gegen seine andern Arbeiten zurück und er kannte meine Ansicht gar wohl, nach der es mir immer unpassend geschienen, so herzinnige

1) Schwarze Röcke, seidne Strümpfe,
Weiße, höfliche Manschetten,
Sanfte Reden, Embrassieren —
Ach wenn sie nur Herzen hätten!
H. Heine. (Sch.)

2) Es sind die in B dur, über das Rondo „Je vends des scapulaires".

Themas, als den Fr. Schubertschen Sehnsuchtswalzer, zu so Heldenstücken zu verarbeiten. Jedenfalls überragen sie im musikalischen Satz die meisten der neueren Bravoursachen. Vor allem geistreich muß das Finale, eine Polonaise im patentesten Stil, ausgezeichnet werden, und spielt jemand die dritte Variation wie er, so wird man ihn gewiß einen Meister im Treffen nennen. . . . . .

Vielleicht erinnert sich der Leser einer scharfen, nur gar zu richtigen Kritik über ein Klavierkonzert von Hrn. Döhler.[1]) Variationen sieht man schon mit milderen Augen an. Hr. Rellstab[2]) bedient sich bei solchen Konzertstücken meisthin der schlauen Wendung „Mozart und Beethoven haben zwar bessere Werke geschrieben, indessen" — indessen sind es eben brillante Variationen über ein Thema von Donizetti und man weiß alles im voraus. Sobald nur der Komponist und das Publikum solche Dinge für das erklären, was sie sind, so läßt man es passieren; sobald es sich aber breit machen will, so soll sich dem kanonenschwer entgegengestellt werden. Nichtsnützig ist es nun gar, wenn selbst musikalische Zeitungen über solche, wie sie sie nennen, „freundliche" Talente, als Kalkbrenner, Bertini ꝛc., der Welt die Augen öffnen wollen. Durch Glas läßt sich schon sehen: da brauchen wir keinen langweiligen Erklärer. Piff! Paff! Bis aufs kleinste „und" kennen wir sie und ihre Finger. Wer würde Hrn. Döhler verargen, daß er sich größten Beifall erspielen will; er scheint ein bedeutender Virtuos, bringt manches neue und stets Gutklingendes, notiert alles sehr fleißig, hat rhythmischen Sinn, schreibt im Verhältnis zur klaviergemäßen Schwierigkeit dankbar. Dies ist alles schätzenswert. „Beethoven und Mozart haben zwar" — Vgl. oben. Aufrichtige Elogen mach' ich ihm aber wegen der Solostelle der linken Hand auf S. 2, mit dem darauf folgen-

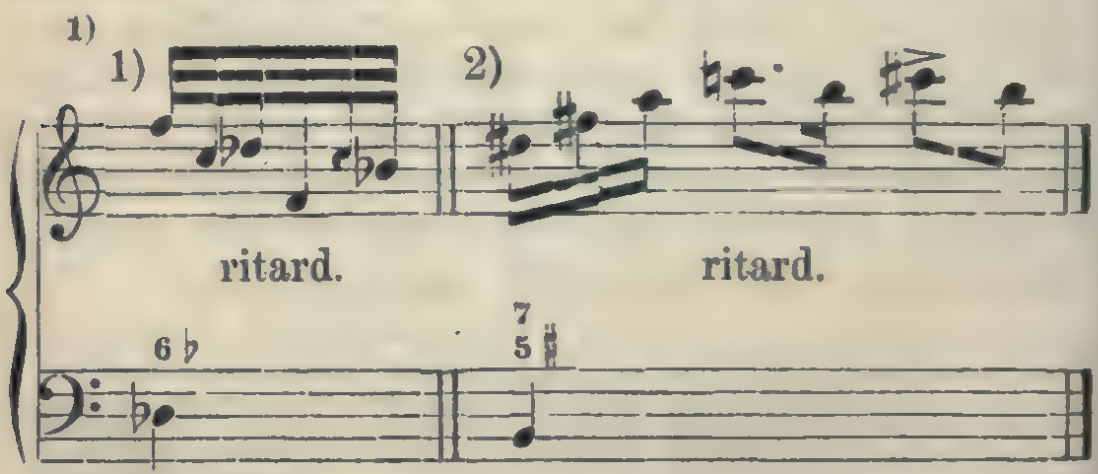
---

1) Bd. 1. S. 165.

2) Ludwig Rellstab (1799—1860), der bekannte Berliner Kritiker und Musikschriftsteller, Herausgeber der Zeitschrift „Iris im Gebiete der Tonkunst".

den wirklich prächtig rauschenden Fortissimo und der echt-klaviergemäßen Begleitung. Sehr effektvoll ist ebenso die dritte Variation und lobenswert wegen der strengen Durchführung der Melodie, welche andere, hätte sie sich nicht schnell gefügt, vielleicht hätten fallen lassen. Aber mit zwei Verzierungen möchten uns die Komponisten nicht mehr wütend machen: sie stehen unten in der Anmerkung[1]) und sind nach und nach so zu Gemeinheiten geworden, daß man's wirklich nicht mehr hören kann. Todfeindschaft allen, die sie noch einmal drucken lassen. Wünscht man von uns andere Zieraten an Kadenzstellen, so stehen wir mit Tausenden bereit.

Die Bravourvariationen von Carl Schunke[2]) sind den Eleven des Pariser Conservatoires gewidmet, ein Umstand, der vorweg für sie einnimmt, da man sich auf etwas Technisch- wie Ästhetisch-Bildendes vorbereitet. Was den ersten Punkt betrifft, so sind sie unleugbar sehr sorgsam, gewissenhaft im äußerlichen Vortrage, in der Deklamation u. s. w. bezeichnet, handrecht und nützlich von einem durchgebildeten Spieler und Lehrer gesetzt. Was aber im übrigen, so blühen sie vom neuesten geschmacklosen Geschmack so hohl pathetisch, so gemeinfrivol über, daß man sie kaum zweimal hintereinander sich denken mag. Der gut-pädagogischen Eigenschaften halber muß man das mit wahrer Betrübnis gestehen, umsomehr, da der Komponist gegen sein bisheriges Streben, das



2) 1801—1839.

nur auf leichteste Modearbeit hinausging, hier einen Anlauf gemacht hat, dem man gern ein besseres Schicksal gönnte. Spiele und studiere sie also, wer, Herz und Kopf auf dem rechten Fleck, seinen Fingern Bewegung und interessantere Übung geben will. Die Virtuosen werfen es Beethoven oft genug vor, daß er ohne Berücksichtigung der Mechanik des Instruments schriebe, und spielen uns seine Kompositionen dennoch; so wollen wir auch dankbar sein, und manchmal der Virtuosen instrumentgemäßere Passagen, wenn auch ohne Beethovenschen Geistesbeisatz, zur bessern Beherrschung jener einüben. Beiläufig noch eine Anmerkung zu dem facilité,[1]) das in neueren Kompositionen so oft zu finden ist. Abgesehen davon, daß ein echter Gedanke überhaupt gar keine Veränderung verträgt, so scheinen mir in Stücken, in denen einmal Schwierigkeiten überwunden werden sollen, solche Erleichterungen unnötigen Platz wegzunehmen, — des andern Umstandes noch zu erwähnen, daß auch weniger fertige Schüler, haben sie nur einen Funken Ehrgeiz, niemals die leichtere Variante wählen, sondern gerade auf das Schwerere wie erpicht werden. Also wozu das? Verändert aber der Komponist in der Art, wie z. B. Hr. Schunke S. 19, wo, statt daß ursprünglich die Töne in einem brillanten Gang in die Höhe, sie in der Variante mit faden Triolen in die Tiefe gehen, so ist mir das eine unbegreifliche Herabsetzung seiner eigenen Ideen. Genug — und führe sich jeder die Bemerkung nach Gefallen aus.

Die Variationen von Kalkbrenner können auf eine lange Besprechung wohl keinen Anspruch haben. Sie sind leicht, ansprechend u. s. w., im Grunde recht arm.

Ebenso schnell können wir über die Hrn. Nowakowsky und Osborne weggehen. Der eine ist ein Pole mit, der andere ein Schwede[2]) ohne Kompositionstalent. Beide kennen ihr Instrument. Das Thema des Polen muß man hübsch

---

1) „Erleichterte Spielart".
2) Osborne ist Irländer.

finden, das von Osborne gewählte aus Anna Bolena sehr lahm. Hr. Nowakowsky kann es zu etwas bringen, wenn er mehr studiert, als Hr. Osborne.

Zwei Dinge auf der Welt sind sehr schwer, einmal, sich einen Ruhm zu gründen, sodann ihn sich zu erhalten. Gepriesen seien aber die Meister — von Beethoven bis zu Strauß, jeder in seiner Weise!

Phantasieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erster Zug.

C. Schnabel, Erinnerungen an Mad. Schröder-Devrient. Phantasie über Motive aus Opern von Bellini. W. 14. — Sigismund Thalberg, Phantasie über ein Thema aus den Hugenotten. W. 20.

Die sekondäre Art der Kompositon über Themas Dritter zu phantasieren, nimmt auf eine traurige Weise überhand und steckt sich, wie bekannt, unter den schönen Namen, mit dessen Bedeutung sie so wenig gemein hat. Namentlich versenkte sich Hr. Schnabel in ein ganzes Meer von Phantasielosigkeit und hat es mit seinem Potpourri durchaus bei uns verscherzt. Wär' ich Mad. Schröder, der diese Erinnerungen dediciert sind, wie einen Pizarro wollte ich den Komponisten mit meinem Pistolenblick durchbohren. Vieles vergebe ich einem Deutschen, — Geschmacklosigkeit, Unordnung, seine Theorieen, sogar Faulheit, nie aber solch geflissentliches Nachäffen der feuchten italienischen Sentimentalität, wie es sich hier zeigt. Schon zu viel der Worte! — . . . . . .

„Glücklich aber sind die zu preisen, die ihre Geburt sogleich über die untern Stufen der Menschheit hinaus hebt: die durch jene Verhältnisse, in welchen sich manche gute Menschen die ganze Zeit ihres Lebens abängstigen, nicht durchzugehen, auch nicht einmal darin als Gäste zu verweilen brauchen." Also Goethe, und nie fiel mir diese Stelle aus Wilhelm

Meister lebhafter ein, als jetzt beim Übergang vom vorigen Komponisten zum zuletztgenannten. Wie ist der Herr seiner Sprache und Gedanken, wie benimmt der sich weltmännisch: noch mehr, wie schließt, verschlingt und löst er so leicht die Fäden, daß es gar nicht wie Absicht aussieht. Weder überspannend noch abmattend zieht er die Zuhörerschaft, wohin er nur will: er hat den leisesten Pulsschlag des Publikums belauscht, wie selten einer, erregt es und beruhigt es wieder; kurz der allgemeine Enthusiasmus über Thalbergs Hugenottenphantasie in Paris und anderwärts ist ganz in der Ordnung. Die günstige Form, deren er sich in ähnlichen seiner neueren Kompositionen bedient, gebraucht er auch hier. Eine kurze Einleitung mit Vorklängen an künftige Themas, dann diese selbst mit einer Veränderung, in der sich schon Laute aus dem zweiten Thema einfinden, dann Verbindung der zwei Themas, und endlich ein kurzer herausfordernder Schluß. Es würde schwer sein, einem, der sich nicht mit eigenem Aug' und Ohr davon überzeugt, über die Art, wie Thalberg das Instrument behandelt, einen Begriff zu geben, von der Überkleidung der Melodie durch neu gefundene Accompagnements, von den seltenen Pedaleffekten, vom Durchgreifen einzelner Klänge durch die Massen, so daß man oft verschiedene Stimmen zu hören glaubt u. s. w. So bilden sich unsere bedeutendsten jungen Klavierkomponisten jeder gleichsam seine besondere Instrumentation: für die freilich, die im Klavier nichts sehen als eine Maschine, eine Spieluhr von auf- und niederrollenden kleinen Tönen, sind diese Sachen nicht. Die andern aber werden sich an der Vielseitigkeit des Instruments erfreuen, das, im einzelnen Klang so dürftig, in der Kombination sich so ungeahnt reich zu zeigen vermag.

Zweiter Zug.

Chr. Rummel, Erinnerung an Sabine Heinefetter. W. 79. — Joh. Ruckgaber, Erinnerung an Bellini. W. 35. — Ernst Köhler, Erinnerung an Bellini. W. 54. — H. Herz, dramatische Phantasie über den berühmten protestantischen Choral aus den Hugenotten. W. 89. — C. G. Kulenkamp, die Jagd, ein humoristisches Tongemälde zu 4 Händen. W. 49.

Eine sehr kurze Recension machte bekanntlich Voltaire, indem er, eben um eine befragt, in einem ihm vorgelegten Buch am Wort Fin den letzten Buchstaben wegstrich. Es bleibt dahingestellt, ob das I, das Florestan auf die Rummelsche[1]) Erinnerung geschrieben, nicht noch eine kürzere sei, wenn es anders nicht die Zahl, sondern einen lateinischen Buchstaben bedeutet. Jedenfalls ist die Komposition ein passables Gelegenheitsstück mit den bekannten Reimen „Herz — Schmerz", eine Apotheose, wenn nicht entzückend, doch in einer Entzückung über die Landsmännin entstanden. Würde einmal die Wahrheit verboten, so müßte man die Erinnerung den bessern Werken beizählen.

Letzteres gilt auch von Hrn. Ruckgabers Souvenir. Viele (z. B. wir und ich) denken selten an Bellini und dann ist so ein Aufrütteln gut. An der Stelle der Original-Verleger litte ich aber so ein Honigaussaugen aus Bellinis Opern durchaus nicht: wahrhaftig, das Beste wird herausgezogen.

Sonderbar ist es, daß obige Erinnerungen, auch die von Hrn. Köhler, sämtlich aus Es dur gehen und ein Beitrag sind zur Charakteristik der Tonleiter; ebenso sonderbar, daß sie alle einerlei, nämlich höchst glänzend anfangen und nur die Ruckgabersche in leise *pp* verhaucht, während die andern ordentlich wie die Sinfonia eroica schließen. Hrn. Köhlers Phantasie zeichnet sich aber überdies durch eine organischere Form vor den andern rühmlichst aus und verrät überall solide Studien und Gedanken. Von einem Orchester, was dazu

1) 1787—1849.

gehört, gut begleitet und mit Feuer und Liebe gespielt, was auch dazu gehört, wird sie überall applaudiert werden. Wie gesagt, es ist zu wünschen, daß erste deutsche Komponisten sich auf diese Weise an und in italienischen Komponisten zu verewigen fortfahren.

Mozart, mit seligem Auge dem Allegrischen Miserere zuhörend, mag kaum mit mehr Spannung gelauscht haben, als unser verehrter Herz der ersten Aufführung der Hugenotten. Ihr Schelme, mochte er bei sich denken, man müßte kein Musiker sein, um nicht trotz aller Eigentumsrechte anderer sich das Beste und Beklatschteste einzuzeichnen hinter die Ohren, — und noch spät Mitternacht setzte er sich hin und brütete und schrieb. Der Titel ist übrigens eine offenbare, jedoch dem Käufer vorteilhafte Täuschung; anstatt einer dramatischen Phantasie über „le célèbre Choral protestant intercalé par Giac. Meyerbeer dans les Huguenots" erhält man, außer diesem, der nur einmal wie hineingeplumpt kömmt, eine Scene mit Chor, echt Meyerbeerisch, nämlich unecht, eine Arie mit wirklich schönen Stellen, eine Bohemienne, über die sich nichts sagen läßt, und ein sehr hübsches Air de Ballet. Wir selbst sind noch nicht so tief in die Hugenotten gedrungen, um mit Sicherheit sagen zu können, was Herz'en, was Meyerbeer'n angehöre; indessen getrauten wir es uns. Daß übrigens alles mit Geschick, oft Geist aneinander gefädelt ist, kann man versichern. Apropos, was bedeuten denn die kleinen hübschen Kästchen ☐ über einzelnen Noten? vielleicht einen leisen Druck, ein graziöses Aufheben der Hände? Im Stuttgarter Universallexikon fehlt das Kästchen gewiß. Wir machen aufmerksam darauf.

Über die vierhändige „Jagd" des Hrn. Kulenkamp kann man keine neuen Gedanken aufbringen, da der Inhalt auf einer sehr saubern Vignette und in einem Programm ausführlich zu sehen und zu lesen ist. Da findet man z. B. „11. Ein Hase springt auf; Fehlschüsse. 12. Spöttische Bemerkungen. 13. Fade Entschuldigungen" u. s. w. Der Kom-

poniſt fürchtet ſelbſt in einem an die Redaktion gerichteten Schreiben, „daß ſolche bemerkte Details Anlaß zu Spötteleien geben könnten, daß er aber ſolche Kleinigkeiten der wahrheitsgemäßern Darſtellung halber nicht hätte übergehen dürfen“ u. ſ. w. Im erſten Punkt hat er ganz, im zweiten nur halb Recht. Zwiſchen wirklicher Gemeinheit und Shakſpeareſcher iſt noch ein Unterſchied. Was ſoll ich es verſchweigen, die Jagd hat mich total verſtimmt. Wenn ein Komponiſt Jahre lang mühſam arbeitet, vierzig Stücke ſchreibt mit lobenswertem Eifer und endlich auf ein Thema fällt, das ſchon gar keine poetiſche Regung aufkommen laſſen kann, und wenn er es noch dazu ſo trocken und witzlos wie möglich behandelt, ſo kann das einen teilnehmenden Beſchauer nur traurig machen. Das iſt kein Ton aus freier Bruſt: ſo klingt kein Jagdhorn; kurz die Muſik lebt nicht. „Sage mir, wo du wohnſt, ſo will ich dir ſagen, wie du komponierſt“, meinte Floreſtan bei einer frühern Kompoſition von Hrn. Kulenkamp.[1]) Floreſtan hat recht, und Rellſtab auch, wenn er ſinnbildlich genug einmal ausrief: „einen Haſen können ſie totſchießen, unſere Komponiſten, — aber einen Löwen erwürgen nicht“.

Dritter Zug.

J. Roſenhain, Erinnerung. Romanze. — C. Czerny, Erinnerung an meine erſte Reiſe (in Sachſen). Brillante Phantaſie. W. 413. — H. Bertini, Erinnerungen (Impressions de Voyage). W. 104. — H. Bertini, Caprice über eine Romanze von Griſar. W. 108. — H. Bertini, Sarah. Caprice über eine Romanze von Griſar. W. 110. — H. Bertini, 2 Notturnos. W. 102. — Adolph Le Carpentier, Caprice über eine Romanze von Griſar. W. 16. — C. G. Kulenkamp, 3 Notturnos. W. 42.

Die „Erinnerungen“ bilden eine ordentliche Rubrik im heurigen Meßkatalog, der Reminiscenzen nicht zu gedenken. Große Monumente ſind mir darunter noch nicht vorgekommen:

---

1) Bd. I. S. 207.

indessen ist das Thema musikalisch, und die Musik an sich ja eine Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben.

Die Romanze von Rosenhain erhebt sich nicht über eine leichte lyrische Passivität. Man kann sie sich denken. Schüchtern, wie eine erste Liebe, wird es ihr selbst recht sein, wenn man weiter nicht viel über sie spricht. Wo bleiben aber die Sonaten, Konzerte 2c., die uns Hr. Rosenhain noch schuldig ist? Er hat noch Kraft und Jugend und könnte schon „einen Löwen erwürgen".

Man erzählt sich, daß Hr. Czerny, von einer Glorie von vierhundert Werken bereits umstrahlt, noch in letzter Messe an seine Verleger geschrieben, „daß sie sich freuen möchten, denn jetzt wolle er erst recht ans Komponieren gehen". Und in der That fängt er jetzt wiederum mit einer Rüstigkeit an, der man den Beinamen einer unverwüstlichen zu geben geneigt wäre. Betriebe er die Sache nicht zu sehr en gros (oft haben 10 bis 12 starke Hefte nur eine Opusnummer) und er stünde schon jetzt als der Erste da, den drei Nullen schmückten, man müßte denn an Scarlatti denken, der allein an 200 Opern schrieb, oder an Bach, dem gar nicht nachgerechnet werden kann: so berühren sich große Geister und Extreme. Heute entdecken wir sogar ein neues Talent an ihm, das charakteristisch-pittoreske, das jetzt so allgemein gesucht und vorgezogen wird. Eine ganze Reisebeschreibung erhält man. Der Postillon bläst: der Komponist guckt schon zum Wagenfenster heraus: „wär' es möglich", ruft er aus in einem Recitativ, „du reisest wirklich" — und das schöne Wien fliegt immer weiter und weiter zurück. Was dem Komponisten alles begegnet sein mag, wer weiß es? Zum erstenmal treffen wir sogar in einer Czernyschen Komposition auf dunklere Partieen, die wir nicht zu deuten verstehen. Im übrigen ist jedes Werk mehr wert, als die Kritik darüber; darum studiere man nur. Und wenn Florestan neben mir auf- und abtobt und sagt: „wär' er Czerny, nie edierte er ein Werk, das so vorteilhaft

abstäche gegen frühere", — so verdient er wohl nur den Namen eines Hypochonders.

Anderer Natur, verwickelter, mysteriöser sind die Reiseerinnerungen des Hrn. Bertini. Arme Schläfer, die ihr ihn für fade haltet! Sei hiermit die Hand gedrückt, die die Welt noch immer auf die Herrlichkeiten aufmerksam macht, die sich auch in diesem Werke übereinander auftürmen. Mehr einer Luftfahrt vergleich' ich die Reise und nur der Schluß könnte etwas an den empfindsamen Yorikschen erinnern. Donizetti ist Professor des Kontrapunkts, Bertini kann es noch zu einem der Ästhetik bringen. Wie quillt hier eines aus dem andern vor, wie löset die Kraft die Anmut ab, den Verstand die Phantasie, wie durchdringen sich hier Kunst und Natur! Alles dies gilt noch im höhern Grade von den Notturnos, die etwas Schwärmerisches, Wollüstig-Leidendes auszusprechen scheinen. Ebenso sind die beiden Capricen wahre Wunderwerke des menschlichen Geistes, wie wir deren so viele aufzuweisen haben, z. B. auch in der folgenden Caprice von Le Carpentier. Hier hört aber aller Spaß auf, und muß sie ohne Umschweife dem Schlechtesten beigezählt werden, was die französische Litteratur, welche Verleger zu ihrem eigenen Vorteil mit mehr Auswahl übersiedeln sollten, neuerer Zeit hervorgebracht hat.

Die Physiognomieen nehmen jetzt einen interessanteren, deutschen Schnitt an. Zuerst über die Notturnos von Hrn. Kulenkamp. Laßt uns gleich eines taktweise durchgehen. Nr. II E dur. Es beginnt im rechten Charakter. Takt 1—8. Gut. Takt 9—16. Noch besser, wenn ich auch freiere Deklamation wünschte. Cis moll war berührt: er geht also nach H. — D dur tritt schon beängstigend auf: der Komponist fühlt selbst das Unpassende dieser Tonart im E-Grundton und leitet nach Fis moll (T. 25). Ein böser Geist führt ihn nach A dur; die Perioden verlieren schon die Deutlichkeit; er wird immer ängstlicher und rettet sich nach G dur; auch das genügt ihm nicht. Es dur kömmt vollends wie aus den Wolken. Noch unglücklicher fährt er nach A dur und von da war freilich nicht schwer

ins gewünschte E dur zu gelangen. Warum aber auf einmal das Thema in Oktaven, wodurch es allen Ausdruck verliert? Warum fehlt in der Periode von T. 9—15 S. 11 ein Takt? Warum nach dem Accorde E + gis + h + d den C dur-Accord, was nie auf der Welt klingen kann?

Daß trotz solcher Mängel die Notturnos von einer edleren Gesinnung zeugen, als hunderte der andern Tageserscheinungen, wird jeder finden. Fragt man aber, wem durch sie genützt ist, dem Publikum, der Kunst, dem Komponisten selbst, so würde die Antwort kaum zweifelhaft ausfallen. Sinnig, nacheifernd, wie wir den Komponisten kennen, fällt sein Schaffen in eine Zeit der Zerwürfnisse, wo es mehr als je der strengsten Erwägung seiner Kräfte bedarf, um nicht auf unglückliche Wege zu kommen. So schwankt auch er denn zwischen Alt und Neu, versucht es hier und da, möchte gerne genügen, ist schon ganz nahe, und im Augenblick wieder meilenweit vom Ziel. Dies alles hält jedoch nicht ab, ihm zuzusprechen. Wir verzweifeln gar nicht daran, daß er einmal etwas Vollkommnes bringen wird, möge auch er es nicht und schreibe er noch mehr Notturnos, ja hunderte. Gelingen nur zwei, drei davon, so ist's immer mehr, als etwa nach einem ersten nicht durchaus geglückten Angriff gänzlich abzulassen. . . . . .

Rondos für Pianoforte.

Th. Döhler, Rondino über ein Thema von J. Strauß. W. 19. — Th. Döhler, Rondino über ein Thema von Coppola. W. 20. — J. F. Dobrzynski, Rondo à la Polacca mit Begleitung des Orchesters. W. 6. — E. Köhler, elegantes Rondo mit Einleitung. W. 47. — Stephen Heller, Rondo Scherzo. W. 8. — Fr. Chopin, Rondeau à la Mazur. W. 5. — J. Moscheles, Rondo über eine schottische Melodie. — J. Moscheles, brillantes Rondo mit Einleitung über ein Thema von Dessauer. W. 94.

. . . . . .

Hr. Th. Döhler giebt mit seinen zwei leidlich hübschen Rondos abermals den Beweis, wie es ihm um den Ruhm

eines Czerny des Zweiten zu thun. Was Strauß und Coppola für große Leute, gewahrt man erst, wenn man die Döhlersche Zuthat dagegen hält. Es ist merkwürdig und traurig, wie ein so bedeutender Klavierspieler so wenig als Komponist zu leisten vermag. Wahrhaftig, junge Künstler, hütet euch vor allen Gräfinnen und Baroneſſen, die Kompositionen dediziert haben wollen; wer ein Künstler werden will, muß den Kavalier lassen.

Das Rondo von Hrn. Dobrzynski[1]) ist von geschickten Fingern komponiert, korrekt geschrieben, nationell gehalten, in der Form etwas breit, aber in richtigen Verhältnissen. Eine eigentliche Idee sucht man jedoch auf den vierzehn Seiten umsonst; Originelles hat sie gar nichts. An einem Rondeau élégant von Hrn. Köhler kann man, was das Äußere, die Technik betrifft, ebenfalls nichts ausſetzen. Überall vermißt man auch in ihm, wie in allen vorigen Rondos, eigentliche Musik, schönen Gesang, feinere Bildung. Über sein Talent hinaus kann freilich niemand; aber die Kräfte bilden, veredeln sollte wenigstens jeder. Ich weiß nicht, wem mit solchen Kompositionen gedient ist; für Dilettanten zu trocken, für Virtuosen zu wenig glänzend, für Musiker zu uninteressant, bieten sie allen etwas, befriedigen sie keinen vollständig. . . . . .

Im Rondo von Stephen Heller begegnen wir endlich einer aus wahrem Geiste kommenden Komposition einer echten Künstlernatur, über deren Eigentümlichkeit beim Erscheinen größerer Werke die Zeitschrift ausführlicher sprechen wird. Das Rondo, so klein es ist, sprudelt recht eigentlich von Geist und Witz über. Zart, naiv, klug, eigensinnig, immer liebenswürdig, scherzt es wie ein Kind herum, setzt sich uns auf den Schoß, bringt die wunderlichsten Einfälle vor, springt wieder fort, — kurz man muß es lieb haben. Der Leser soll also bald mehr über dies ausgezeichnete Talent erfahren.

Das Rondeau von Chopin ist vielleicht schon im achtzehnten Jahre geschrieben, aber erst vor kurzem erschienen.

---

1) 1807—1867.

Die große Jugend des Komponisten ließe sich höchstens an einigen verwickelten Stellen, aus denen er sich nicht so schnell herauszufinden weiß, erraten (so am Schluß der S. 6), im übrigen ist das Rondo durch und durch Chopinsch, mithin schön, schwärmerisch, voll Grazie. Wer ihn noch nicht kennt, wird am besten mit diesem Stück den Anfang machen.

Die zwei Rondos von Moscheles sind für mittlere Spieler geschrieben. Wer ein Meister einmal, fasse an was er will: es hat alles ein Ansehn. Die Rondos haben keinen höhern Wert als etwa Kreidezeichnungen, wie sie ein Maler mehr zur Belustigung auf Tisch und Wand hinwirft; verleugnen aber kann sich die Meisterschaft nirgends. In dieser Art erfreue sich jedermann der kleinen Bilder.

1837.

W. Sterndale Bennett. — Museum der Davidsbündler I—V. — Bericht an Jeanquirit über den kunsthistorischen Ball. — Aus den Büchern der Davidsbündler (der alte Hauptmann). — Musikfest in Zwickau. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Lied und Gesang. — Für Pianoforte. — Kammermusik. — Kompositionsschau (Konzerte, Etuden, Rondos, Variationen, Phantasieen und andere kurze Stücke für das Pianoforte). — Ältere Klaviermusik. — Fragmente aus Leipzig I—VI.

Wm. Sterndale Bennett. [1])

Nach vielem Sinnen, wie ich dem Leser zum Anfang des Jahres 1837 etwas bieten könnte, was auch sein Wohlwollen für uns belebe, fiel mir neben manchem Glückwunsch nichts ein, als daß ich ihm gleich eine glückliche Individualität selbst vorstelle. Es ist dies keine Beethovensche, die jahrelangen Kampf nach sich zöge, kein Berlioz, der Aufstand predigt mit Heldenstimme und Schrecken und Vernichtung um sich verbreitet, vielmehr ein stiller, schöner Geist, der, wie es auch unter ihm tobe, einsam in der Höhe, wie ein Sternenwärter, fortarbeitet, dem Kreislauf der Erscheinungen nachspürt und der Natur ihre Geheimnisse ablauscht. Sein Name ist der oben angegebene, sein Vaterland das Shakspeares, wie auch sein Vorname der dieses Dichters. In der That, wär' es denn ein Wunder, wären sich Dicht- und Tonkunst so fremd, daß jenes hochberühmte Land, wie es uns Shakespeare und Byron gab, nicht auch einen Musiker hervorbringen könnte! Und wenn schon durch den Namen Field, dann durch Onslow,

1) Geb. 1816, starb 1875 als Direktor des Konservatoriums in London.

Potter, Bishop u. a. ein altes Vorurteil wankend gemacht wird, um wie viel noch durch diesen einzigen, an dessen Wiege schon eine gütige Vorsehung gewacht. Haben nämlich große Väter selten Kinder erzeugt, die wieder groß in derselben Wissenschaft, derselben Kunst, so sind doch die glücklich zu preisen, die schon durch die Geburt an ihr Talent gekettet, auf ihren Lebensberuf hingewiesen sind, glücklich also Mozart, Haydn, Beethoven, deren Väter schlichte Musiker waren. Mit der Milch schon sogen sie Musik ein, lernten im Kindestraume; beim ersten erwachenden Bewußtsein fühlten sie sich Glieder der großen Familie der Künstler, in die andere sich oft erst mit Opfern einkaufen müssen. Glücklich also auch unser Künstler, der wohl manchmal unter der großen Orgel, wenn sie sein Vater, der Organist in Sheffield in der Grafschaft Yorkshire, spielte, erstaunt und selig gelauscht haben mag. Mit Händel, an dem die Engländer nichts verdrießt als sein deutscher Name, soll keine andere Nation so vertraut sein, als die englische. Man hört ihn mit Andacht in den Kirchen, singt ihn mit Begeisterung bei den Gastmahlen; ja Lipinski erzählte, er habe einen Postillon Händelsche Arien blasen hören. Auch ein weniger glückliches Naturell hätte sich unter dieser günstigen Umgebung so naturgemäß und rein entfalten müssen. Was eine sorgfältige Erziehung in der königl. Akademie in London, Lehrer wie Ciprian Potter und Dr. Crotch, unausgesetzte eigene Studien noch dazugethan haben mögen, weiß ich nicht, und nur so viel, daß dem Schulgespinst eine so herrliche Psyche entflogen ist, daß man ihrem Flug, wie sie sich jetzt im Äther badet, jetzt von den Blumen nimmt und giebt, mit sehnenden Armen nachfliegen möchte. Wie aber einem so geflügelten Geiste die Scholle allein, auf der er geboren, nicht für immer genügen konnte, so mochte er sich wohl oft nach dem Lande sehnen, wo die Ersten in der Musik, Mozart und Beethoven, das Licht der Welt erblickt, und so lebt er denn seit kurzem in unsrer nächsten Nähe, der Liebling des Londoner Publikums, ja der musikalische Stolz ganz Englands.

Sollte ich noch etwas über den Charakter seiner Kompositionen sagen, so wäre es wohl das, daß jedem im Augenblick die sprechende Bruderähnlichkeit mit Mendelssohn auffallen wird. Dieselbe Formenschönheit, poetische Tiefe und Klarheit, ideale Reinheit, derselbe beseligende Eindruck nach Außen, und dennoch zu unterscheiden. Dieses sie unterscheidende Kennzeichen läßt sich in ihrem Spiel noch leichter entdecken, als in der Komposition. Das Spiel des Engländers ist nämlich vielleicht um so viel zarter (mehr Detailarbeit), als das Mendelssohns energischer (mehr Ausführung im Großen). Jener schattiert noch im Leisesten so fein, wie dieser in den herrlichsten Kraftstellen erst noch recht von neuer Kraft überströmt; wenn uns hier der verklärte Ausdruck einer einzigen Gestalt bewältigt, so quellen dort wie aus einem Raphaelschen Himmel hunderte von wonnigen Engelsköpfen. Etwas Ähnliches gilt auch von ihren Kompositionen. Wenn uns Mendelssohn in phantastischen Umrissen den ganzen wilden Spuk eines Sommernachtstraums vorführt, so ließ sich Bennett lieber durch die Figuren der „lustigen Weiber von Windsor" zur Musik anregen;[1]) wenn jener in einer seiner Ouverturen eine große tiefschlummernde Meeresfläche vor uns ausbreitet, so weilt der andere am leisatmenden See mit dem zitternden Monde darin. Das letzte bringt mich gleich auf drei der lieblichsten Bilder von Bennett, die eben nebst zwei andern seiner Werke auch in Deutschland erschienen sind; sie haben die Überschriften: the Lake, the Millstream und the Fountain,[2]) und sind, was Kolorit, Naturwahrheit, dichterische Auffassung betrifft, wahre Claude Lorrains an Musik, lebende, tönende Landschaften, und namentlich die letzte unter den Händen des Dichters voll wahrhaft zauberischer Wirkung.

Noch manches möcht' ich mitteilen, — wie dies nur kleine Gedichte seien zu Bennetts größern Werken, wie z. B. sechs

1) Er schrieb eine Ouverture zu diesem Stück von Shakspeare. (Sch.)

2) „Der See, der Mühlbach, der Springbrunnen". Die drei Skizzen (op. 10) sind später noch ausführlicher besprochen.

Symphonieen, drei Klavierkonzerten, Orchesterouverturen zu Parisina, zu den Najaden ꝛc. gehalten, — wie er Händel auswendig weiß, — wie er alle Mozartschen Opern auf dem Klavier spielt, als sähe man sie leibhaftig vor sich, — doch kann ich ihn selbst gar nicht mehr abhalten, der mir schon seit lange über die Schultern sieht und schon zum zweitenmale fragt: Then, what do you write?[1]) — Bester, schreibe ich nur noch, wüßtest du's! Eusebius.

Museum.

Unter dieser Aufschrift erhielten wir vor kurzem einige Beiträge der Davidsbündlerschaft mit der Anfrage: ob sie nicht eine Sammlung von Abgüssen interessanter Köpfe in der Zeitschrift aufstellen und ihr obigen Namen beilegen dürfte, da sie fürchte, daß in den in die Mode gekommenen En-Gros-Recensionen manches übersehen würde; daß sie übrigens damit etwas Aristokratisches nicht im Sinne habe, solle die Redaktion nur glauben ꝛc. Das letzte beiseite gelassen, antworteten wir: die Bündlerschaft sollte nur.

Die Redaktion.

1.

Variationen für das Pianoforte von Adolph Henselt.

Werk 1.

Mit einiger Freundschaft mehr betrachte ich dich oft, mein Florestan, daß du mit gutem Griff aus der Schar der Jüngeren die Besten herausfühltest und sie zuerst in die Welt, d. i. in die Zeitschrift einführtest als künftige Würden-, wo nicht Lorbeerträger. Sonderbar waren sie gerade von den verschiedensten Völkerschaften, so Chopin ein Pole, Berlioz ein Franzose, Bennett ein Engländer, Anderer, Geringerer nicht

1) „Was schreiben Sie denn eigentlich?"

zu gedenken. Wann endlich, dachte ich da oft traurig, wird denn auch einmal ein Deutscher kommen! Und er ist gekommen, ein Prachtmensch, der Herz und Kopf auf der rechten Stelle hat, Adolph Henselt, und ich stimme der Davidsbündlerin Sara[1]) bei, daß sie ihn, den noch wenig Gehörten, ihn, der kaum Werk Eins hinter dem Rücken hat, gleich den Besten der jungen Künstlerschaft anreiht. Du weißt, Florestan, viel haben wir am Klavier zusammenstudiert, geschwelgt in Fingerübungen und Beethoven, besten Ton zu erlangen. Was ich aber Wohllaut, Klangzauber nenne, ist mir noch nie in einem höhern Grade vorgekommen, als in Henselts Kompositionen. Dieser Wohllaut ist aber nur der Wiederhall einer inneren Liebenswürdigkeit, die sich so offen und wahr ausspricht, wie man es in diesem verhüllten Larventanz der Zeit kaum mehr kennt. Letzteren Vorzug haben wohl auch andere junge Künstler mit meinem gemein; sie kennen aber ihr Instrument nicht so genau, wissen ihre Gedanken nicht so reizend herauszustellen. Ich spreche hier nicht von den Variationen, in die man sich höchstens verlieben kann, ohne tiefer gepackt zu werden, was sie auch gar nicht wollen; aber bei manchen Menschen läßt sich, auch wenn sie noch erst wenig gesagt, ihr Bestes noch nicht gezeigt haben, gleich vornherein auf ein schönes Herz, einen harmonisch gebildeten Geist schließen. Und dann hörte ich erst vor kurzem von Clara Wieck, wie von einem Freunde des Komponisten eine Menge kleiner Tonstücke, daß einem vor Lust die Thränen in die Augen treten konnten, so unmittelbar griffen sie an das Herz. — Kann ich nun über solchen Tugenden eines Künstlergeistes auch nicht die tiefere Eigentümlichkeit anderer, wie den hochleidenschaftlichen Chopin vergessen, über Walter Scott nicht Lord Byron, so bleiben sie doch der Nachahmung, der innigsten Anerkennung in einer Zeit wert, wo ein verzerrender und verzerrter

1) Unter diesem Namen hatte Henselts Schülerin Sophie Kaskel in der Zeitschrift über ihren Lehrer geschrieben.

Meyerbeer wüstet und ein verblendeter Haufe ihm zujauchzt. Labt euch denn an den Aussichten, die dieser Künstler erschließt; die schöne Natur dringt endlich doch durch. Er aber möge sich seiner Bedeutung erfreuen, und fortfahren, mit seiner Kunst Freude und Glück unter den Menschen zu verbreiten.

Noch eines. Es wurde neulich gefragt, ob Henselt nicht eine dem Prinzen Louis von Preußen verwandte Erscheinung wäre. Allerdings, aber sie fallen in umgekehrte Zeiten. Nimmt man von der Musik einen romantischen und klassischen Charakter an, so war Prinz Louis der Romantiker der klassischen Periode, während Henselt der Klassiker einer romantischen Zeit ist; und insofern berühren sie sich. Eusebius.

2.

Drei Impromptus für das Pianoforte von Stephen Heller.

Werk 7.

Damit aber mein Eusebius nicht etwa überschäume, wie ein hochgeschwungener Pokal, stell' ich ihm einen ebenso jungen deutschen Künstler gegenüber, Stephen Heller, der die Vorzüge seines Lieblings zwar nicht in so hohem Grade teilt, außerdem aber Vielseitigkeit der Erfindung, Phantasie und Witz die Fülle hat. Vor einigen Jahren schon schrieb uns ein Unbekannter, er hätte gelesen, die Davidsbündlerschaft wolle sich auch elender Manuskripte annehmen. „Man kann" — hieß es in jenem Briefe weiter, — „diesen Gedanken nicht dankbar genug anerkennen. Irgend ein hartes Verlegerherz oder ein Herz-Verleger kann durch gerechte Kritik solcher Manuskripte auf junge Talente aufmerksam gemacht, nach Verdienst in seiner Härte bestärkt oder günstiger gestimmt werden. — In mir, verehrte Dbdler, sehen Sie einen von den vielen, die ihre Kompositionen (soi-disant Werke) veröffentlicht wissen wollen, aber zugleich einen von den wenigen, die es nicht wünschen, um sich — gedruckt oder gestochen zu sehen, sondern deshalb, um sich beurteilt zu hören, um Tadel, lehrreichen,

oder Ermunterndes zu vernehmen" 2c. — Der ganze Brief verriet einen hellen feinen Kopf, Naivetät und Bescheidenheit. Endlich kamen die Manuskripte, abermals mit einem Brief, aus dem ich mich folgender Stelle entsinne: „Großer Achtung, dürfte ich mich ihrer erfreuen, wenn ich mich Ihnen als einen ausgezeichneten Seher und seltenen — Hörer legitimiere! Ich habe Beethoven, ich habe Schubert gesehen, oft gesehen und zwar in Wien, und die beste italienische Operngesellschaft dort und welche Zusammenstellung, — die Quartetten von Mozart und Beethoven von Schuppanzigh 2c. spielen, und Beethovens Symphonieen vom Wiener Orchester aufführen gehört. Im Ernste, verehrteste Bündlerschaft, bin ich kein seltener, beglückter Seher, kein vom Schicksal begünstigter Hörer?" Beste Freunde, — sagte ich meinen —, nach solchen Briefstellen ist nichts zu thun als auf die Komposition zuzufliegen und den Mann an der Wurzel kennen zu lernen, dessen Name ein so fatales Widerspiel seines Inhabers.

Ich bin des Wortes „Romantiker" vom Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe; und doch — wollte ich unsern jungen Seher kurz titulieren, so hieß' ich ihn einen, und welchen! Von jenem vagen, nihilistischen Unwesen aber, wohinter manche die Romantik suchen, ebenso wie von jenem groben hinkleckſenden Materialismus, worin sich die französischen Neuromantiker gefallen, weiß unser Komponist, dem Himmel sei Dank, nichts; im Gegenteil empfindet er meist natürlich, drückt er sich klug und deutlich aus. Dennoch fühlt man aber noch etwas im Hintergrund stehen beim Erfassen seiner Kompositionen, ein eigenes anziehendes Zwielicht, mehr morgenrötlich, das einen die übrigens festen Gestalten in einem fremdartigen Schein sehen läßt; man kann so etwas niemals durch Worte scharf bezeichnen, durch ein Bild schon eher, und so möchte ich jenen geistigen Schein den Ringen vergleichen, die man im Morgenschauer an gewissen Tagen um die Schattenbilder mancher Köpfe bemerken will. Im übrigen hat er gar nichts Über-

menschliches als eine fühlende Seele in einem lebendigen Kör-
per. Dabei führt er aber auch fein und sorgsam aus; seine
Formen sind neu, phantastisch und frei; er hat keine Angst
um das Fertigwerden, was immer ein Zeichen, daß viel da
ist. Jenen harmonischen Wohllaut, der in der That bei Henselt
so wohlthut, besitzt er nicht in dem Maße; dagegen hat er
mehr Geist, versteht er Kontraste zu einer Einheit zu ver-
schmelzen. Im einzelnen stört mich manches; er erstickt aber
den Tadel durch eine geistreiche Wendung im Augenblick. Dies
und Ähnliches zeichnet diesen meinen Liebling aus. Übersehe
ich auch die Dedikation nicht! Das Zusammentreffen ist son-
derbar; du erinnerst dich, Eusebius, wir hatten einmal etwas
der Wina aus den „Flegeljahren" zugeeignet; die Dedikation
der Impromptus nennt auch eine Jean Paulsche Himmels-
gestalt, Liane v. Froulay, — wie wir denn überhaupt manches
gemein haben, welches Geständnis niemand falsch deuten wolle;
es liegt zu deutlich da. So empfehl' ich euch die Impromptus.
Wahrhaftig, dieses Talent hat eine Zukunft vor sich. —

Florestan.

3.

Soireen für das Pianoforte von Clara Wieck.

Werk 6.

Auch ein weiblicher Kopf soll unser Museum schmücken,
und überhaupt, wie könnte ich den heutigen Tag, als Vorfeier
des morgenden, der einer geliebten Künstlerin das Leben gab,
besser begehen, als daß ich mich gerade in eine ihrer Schöpfungen
versenkte mit einigem Anteil. Sind sie doch einer zu aus-
ländischen Phantasie entsprungen, als daß hier die bloße Übung
ausreichte, diese seltsam verschlungenen Arabesken verfolgen zu
können, — einem zu tief gegründeten Gemüte, als daß man,
wo das Bildliche, Gestaltenähnliche in ihren Kompositionen
mehr in den Hintergrund tritt, das träumerische, in sich ver-
tiefte Wesen auf einmal zu fassen vermöchte. Deshalb werden

sie auch die Meisten ebenso rasch wieder weglegen, als sie sie in die Hand genommen; ja es ist zu glauben, daß ordentliche Preisakademieen den Soireen unter hundert eingesandten andern nicht etwa den ersten Preis zuerkennen, sondern eben den letzten, so wenig schwimmen hier die Perlen und Lorbeerkränze auf der Fläche. Immerhin wär' ich auf das Urteil der Akademisten mehr als je gespannt; denn einesteils verraten die Soireen doch gewiß jedem ein so zartes überwallendes Leben, das vom leisesten Hauch bewegt zu werden scheint, und doch auch wieder einen Reichtum an ungewöhnlichen Mitteln, eine Macht, die heimlichern, tiefer spinnenden Fäden der Harmonie zu verwirren und auseinander zu legen, wie man es nur an erfahrenen Künstlern, an Männern gewohnt ist. Über das erstere, die Jugend der Komponistin, sind wir einig. Das andere aber zu würdigen, muß man freilich wissen, wie sie, als Virtuosin schon, auf dem Höhenscheitel der Zeit steht, von wo aus ihr nichts verborgen geblieben. Wo Sebastian Bach noch so tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöschen droht, wo Beethoven ausgreift in die Wolken mit seiner Titanenfaust, was die jüngste Zeit, die Höhe und Tiefe vermitteln möchte, vor sich gebracht hat, von all' diesem weiß die Künstlerin und erzählt davon in lieblicher Mädchenklugheit, hat aber deshalb auch die Anforderungen an sich auf eine Weise gesteigert, daß einem wohl bange werden könnte, wo dies alles hinaus soll. Ich vermag nicht vorzugreifen mit meinen Gedanken hierüber: Vorhang steht bei solchem Talente hinter Vorhang und die Zeit hebt einen nach dem andern hinweg, und immer anders, als man vermutet. Aber daß man einer solchen wundersamen Erscheinung nicht gleichgültig zusehe, daß man ihr Schritt vor Schritt in ihrer geistigen Entwickelung nachfolge, wäre von allen zu erwarten, die in unserer denkwürdigen Gegenwart nicht ein loses Durcheinander des Zufalls, sondern die natürliche, innige Verknüpfung verwandter Geister von Sonst und Jetzt erkennen.

Was erhält man also in diesen Soireen? Was sprechen sie aus, wen gehen sie an, und sind sie ein Resultat, der Arbeit eines Meisters zu vergleichen? Sie erzählen uns denn viel von Musik, und wie diese die Schwärmerei der Poesie hinter sich läßt, und wie man glücklich im Schmerz sein könne und traurig im Glück, — und sie gehören denen, die auch ohne Klavier selig sein können in Musik, denen das sehnsüchtige innere Singen das Herz sprengen möchte, allen, die in die geheimnisvolle Ordenssprache einer seltenen Künstlergattung schon eingeweiht sind. Endlich, sind sie ein Resultat? Wie die Knospen sind sie's, ehe sie die Farbenflügel in offener Pracht auseinander treiben, zur Betrachtung fesselnd und bedeutend, wie alles, was eine Zukunft in sich birgt. — Freilich, dies nun alles von ihr selbst zu hören! Weiß man doch selbst nicht, wie einem da oft geschieht! Kann man sich da oft kaum denken, wie so etwas mit Zeichen dargestellt, aufgeschrieben werden könne! Ist doch dies wieder eine ihr angehörige erstaunliche Kunst, über die sich ganze Bücher hören ließen! Ich sage „hören" und bin weise geworden. Unsern Davidsbündlerkräften mißtrauend baten wir z. B. neulich einen guten Kenner, uns etwas über die Eigentümlichkeit des Vortrags dieser Virtuosin für die Zeitschrift zu schreiben; er versprach es und nach zwei Seiten Abhandlung kam's richtig am Schluß: „es wäre wünschenswert, einmal etwas Begründetes über die Virtuosität dieser Künstlerin zu erfahren" 2c. Wir wissen, woran er gescheitert ist, und weshalb wir auch hier abbrechen: es läßt sich eben nicht jedes in Buchstaben bringen.

Am 12. September 1837.

Florestan und Eusebius.

4.

Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Werk 35.

Ein Sprudelkopf (er ist jetzt in Paris) definierte den Begriff „Fuge" meisthin so: „sie ist ein Tonstück, wo eine Stimme vor der andern ausreißt — (fuga a fugere)[1] — und der Zuhörer vor allen", weshalb er auch, wenn dergleichen in Konzerten vorkamen, laut zu sprechen und noch öfter zu schimpfen anfing. Im Grunde verstand er aber wenig von der Sache und glich nebenbei dem Fuchs in der Fabel, d. h. er konnte selbst keine machen, so sehr er's sich auch heimlich wünschte. Wie anders definieren freilich die, die's können, Kantoren, absolvierte Musikstudenten u. dgl. Nach diesen hat „Beethoven nie eine Fuge geschrieben, noch schreiben können, selbst Bach sich Freiheiten genommen, über die man nur die Achseln zucken könnte, die beste Anleitung gäbe allein Marpurg" u. s. w. Endlich wie anders denken andere, ich z. B., der ich stundenlang schwelgen kann in Beethovenschen, in Bachschen und Händelschen, und deshalb immer behauptet, man könne, wässerige, laue, elende und zusammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heutzutage, bis mich endlich diese Mendelssohnschen wieder in etwas beschwichtigt. Ordentliche Fugenmusterreiter täuschen sich indes, wenn sie in ihnen einige von ihren alten herrlichen Künsten angebracht glauben, etwa imitationes per augmentationem duplicem, triplicem etc., oder cancricantes motu contrario etc., — ebenso aber auch die romantischen Überflieger, wenn sie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die sich hier losgerungen aus der Asche einer alten Form. Haben sie aber sonst Sinn für gesunde natürliche Musik, so bekommen sie darin hinlänglich. Ich will nicht blind loben und weiß recht gut, daß Bach noch

---

1) „Fuge" abgeleitet von fugere, fliehen.

ganz andere Fugen gemacht, ja gedichtet. Aber stände er jetzt aus dem Grabe auf, so würde er — erstens vielleicht etwas um sich wettern rechts und links über den Musikzustand im allgemeinen; dann aber sich gewiß auch freuen, daß einzelne wenigstens noch Blumen auf dem Felde ziehen, wo er so riesenarmige Eichenwälder angelegt. Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebastianisches und könnten den scharfsichtigsten Redakteur irre machen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauserkännte, und hier und da jene kleinen, Mendelssohn eigentümlichen Striche, die ihn unter Hunderten als Komponisten verraten. Mögen Redakteure das nun finden oder nicht, so bleibt doch gewiß, daß sie der Komponist nicht zum Zeitvertreib geschrieben, sondern deshalb, um die Klavierspieler auf jene alte Meisterform wieder aufmerksam zu machen, sie wieder daran zu gewöhnen, und daß er dazu die rechten Mittel wählte, indem er alle jene unglücklichen, nichtsnützigen Satzkünsteleien und imitationes mied und mehr das Melodische der Cantilene vorherrschen ließ bei allem Festhalten an der Bachschen Form, sieht ihm auch ganz ähnlich. Ob aber vielleicht auch nicht die letztere mit Nutzen umzugestalten, ohne daß dadurch der Charakter der Fuge aufgelöst würde, ist eine Frage, an deren Antwort sich noch mancher versuchen wird. Beethoven rüttelte schon daran, war aber anderweitig genug beschäftigt und schon zu hoch oben im Ausbau der Kuppeln so vieler anderer Dome begriffen, als daß er zur Grundsteinlegung eines neuen Fugengebäudes Zeit gefunden. Auch Reicha versuchte sich, dessen Schöpferkraft aber offenbar hinter der guten Absicht zurückblieb; doch sind seine oft kuriosen Ideen nicht ganz zu übersehen. Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publikum — etwa für einen Straußschen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen. So hielt einmal (in Wahrheit) ein übrigens nicht unleidlicher Musikkenner eine Bachsche Fuge für eine

Etude von Chopin -- zur Ehre beider; so könnte man manchem Mädchen die letzte Partie einer, z. B. der zweiten, Mendelssohnschen Fuge (an der ersten würden sie die Stimmeneintritte stutzig machen) für ein Lied ohne Worte ausgeben, und es müßte über die Anmut und Weichheit der Gestalten den ceremoniellen Ort und den verabscheuten Namen vergessen, wo und unter dem sie ihm vorgestellt worden. Kurz, es sind nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Rezept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dichterweise ausgeführt. Wie die Fuge aber ein ebenso glückliches Organ für das Würdige wie für das Muntere und Lustige abgiebt, so enthält die Sammlung auch einige in jener kurzen, raschen Art, deren Bach so viele hingeworfen mit Meisterhand. Jeder wird sie herausfinden; diese namentlich verraten den fertigen geistreichen Künstler, der mit den Fesseln wie mit Blumengewinden spielt. Von den Präludien noch zu sprechen, so stehen vielleicht die meisten, wie wohl auch viele Bachsche, in keinem ursprünglichen Zusammenhange mit den Fugen und scheinen diesen erst später vorgehängt. Die Mehrzahl der Spieler wird sie den Fugen vorziehen, wie sie denn, auch einzeln gespielt, eine vollständige Wirkung hinterlassen; namentlich packt das erste gleich von Haus aus und reißt bis zum Schluß mit sich fort. Die andern sehe man selbst nach. Das Werk spricht für sich selbst, auch ohne den Namen des Komponisten. Jeanquirit.[1])

5.

12 Etuden für Pianoforte von Friedrich Chopin.

Werk 25. Zwei Hefte.

Wie dürfte denn dieser in unserm Museum fehlen, auf den wir so oft schon gedeutet wie auf einen seltenen Stern in später Nachtstunde! Wohin seine Bahn geht und führt, wie

1) Ein Davidsbündlername, der sich sonst auf Stephen Heller bezieht.

lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe tiefdunkele Glühen, derselbe Kern des Lichts, dieselbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen Etuden kömmt mir noch zu statten, daß ich sie meist von Chopin selbst gehört, und „sehr à la Chopin spielt er selbige", flüsterte mir Florestan dabei ins Ohr. Denke man sich, eine Äolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, — und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die wir von ihm gehört, und so sei denn vor allem die erste in As dur erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etude. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des As dur-Accordes, vom Pedal hier und da von neuem in die Höhe gehoben: aber durch die Harmonieen hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Accorden deutlicher hervor. Nach der Etude wird's einem wie nach einem sel'gen Bild, im Traum gesehen, das man, schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte; reden ließ sich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur andern in F moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der sich einem seine Eigentümlichkeit unvergeßlich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe. Wiederum schön, aber weniger neu im Charakter als in der Figur, folgte die in F dur; hier galt es mehr, die Bravour zu zeigen, die liebenswürdigste, und wir mußten den Meister sehr darum rühmen. . . . Doch wozu der beschreibenden Worte! Sind sie doch sämtlich Zeichen der kühnen, ihm innewohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im Einzelnen nicht ohne kleine Flecken, im Ganzen immerhin mächtig und ergreifend. Meine aufrichtigste Meinung

indes nicht zu verschweigen, so scheint mir allerdings das Totalgewicht der früheren großen Sammlung bedeutender. Es kann dies aber keinen Verdacht etwa auf eine Verringerung von Chopins Kunstnatur oder auf ein Rückwärtsgekommensein abgeben, da diese jetzt erschienenen ziemlich alle mit jenen zugleich entstanden und nur einzelne, denen man auch ihre größere Meisterschaft ansieht, wie die erste in As und die letzte prachtvolle in C moll, erst vor kurzem. Daß unser Freund überhaupt aber jetzt wenig schafft und Werke größeren Umfangs gar nicht, ist leider auch wahr, und daran mag wohl das zerstreuende Paris einige Schuld haben. Nehmen wir indes lieber an, daß es nach so vielen Stürmen in einer Künstlerbrust allerdings einiger Ruhe bedarf, und daß er dann vielleicht, neu gestärkt, den ferneren Sonnen zueilen wird, deren uns der Genius immer neue enthüllt. Eusebius.

Bericht an Jeanquirit in Augsburg

über

den letzten kunsthistorischen Ball beim Redakteur **.

Lies und staune, Geliebter! Der Redakteur der „Neu'sten mus. Zeitschrift" pflegt nämlich alljährlich wenigstens einmal eine Art kunsthistorischen Balles zu geben; die Geladenen denken ihretwegen: der Fuchs lächelt aber ganz heimlich dazu, da er sich dadurch nur des verdrießlichen Durchgehens der Tanzlitteratur überheben, vielleicht auch des Eindrucks der Musik auf das Publikum um so sicherer sein will, — mit einem Worte, da er mit dem Feste Kritik, ja die lebendigste bezweckt. Du sollst den Patron noch kennen lernen. Zwar waren auch mir Gerüchte über die sonderbare wenig tanzliche Musik, die wir als seine Maschinen daselbst abschleifen müssen an den Füßen, zugekommen; indes, wie dürfte ein junger Künstler solche Einladung ausschlagen? Wallfahrteten wir nicht im Gegenteil geschmückten Opfertieren gleich und scharen-

weise in den Festsaal? Hat der Redakteur etwa keine Töchter, bei denen sich mit Vorteil zu insinuieren, — eine ungemein lang, die viel recensieren soll in der „Neusten", und dann eine jüngere, eigentlich Malerin, die Unschuld selbst, — Mädchen, Jeanquirit, die ein grenzenloses Unheil über mich gebracht! Überhaupt aber wünschte ich dich an jenem Abend mehr als je her. Auf- und abwandelnde Komponisten, zusehende schöne Mütter von Dilettantinnen, der **sche Gesandte mit Schwester, Musikverleger in Röcken, ein Paar reiche Jüdinnen, an Säulen angelehnte Davidsbündler, — kurz nur mit Mühe konnte ich durch und zur Mitredaktrice (Ambrosia heißt die Riesin), sie zur ersten Polonaise aufzuziehen. (Unten kannst du das Tanzprogramm lesen.)[1]) Viel sprachen wir zusammen, z. B. ich über das eigentliche Wesen der Polonaise, und wie wir uns auch darin als Deutsche zeigten, daß wir selbst im Tanz den verschiedenartigsten Völkern nachfußten, und daß Strauß in dieser Hinsicht (und vielleicht nur in dieser, schaltete Ambrosia ein) ein wahrer Heiland, und daß der letzte Takt der Polonaise mit seinem Schlußfall etwas Trauriges für mich habe u. dgl. Seit der Eroberung von Warschau, bemerkte meine Tänzerin, tanze auch ich diesen Tanz immer mit einer Furcht, es möchte etwa ein Kosak eintreten

---

1) Tanzordnung.

Erste Abteilung.

Große pathetische Polonaise von J. Nowakowsky. Werk 11.
Walzer von F. Chopin. Werk 18.
Vier Mazurken von J. Brzowsky. Werk 8.
Sechs vierhändige Walzer von C. H. Zöllner.
Große Polonaise von F. Ries. Werk 174.

In der Pause: Bolero von Chopin. Werk 19.

Zweite Abteilung.

Drei vierhändige Polonaisen von C. Krägen. Werk 15.
Großer Bravourwalzer von Liszt. Werk 6.
Vier Mazurken von E. Wolff. Werk 5.
Polonaise von Chopin. Werk 22. (Sch.)

mit einem Verdikt — die armen Polen! seufzte sie, — meine Beda spielt Chopin nie ohne Thränen . . . (Ich) Wie edel Sie fühlen, — und wie artig melodiös ist auch die Polonaise dieses neuen polnischen Komponisten, die wir soeben tanzen. (Sie) In der That, das Trio spricht mich sehr an, aber wie sehr à la Chopin! — So hatte sie denn die romantische Schule zum zweitenmal bei den Haaren hergezogen, mich über solche zu erforschen. Mit aller Liebenswürdigkeit und Schlauheit verfuhr ich, vorteilhaftesten Eindruck für mich und künftige Werke aus dem Gespräche zu ziehen; immer lästiger wurde mir's aber, je mehr sie mich mit ihren liebesüchtigen Augen beschoß. Zum Glück endigte der Tanz. Kaum abgetreten rief sie mich zurück und flüsterte: „die letzte Polonaise von Chopin an so künstlerischer Hand zu feiern, würde mich" — mich glücklich machen, schloß ich mich verbeugend. Eine Schlacht war gewonnen, aber der Roman begann erst. Mein nächstes war, Beda, die jüngere Schwester, zum Chopinschen Walzer aufzusuchen. Wunder nahm es mich, daß mir der Engelskopf, den ich heute zum erstenmal sah, zusagte, den Tanz nämlich und überhaupt, da mir Eusebius einen Augenblick zuvor verstimmt genug gesagt, sie hätte ihm ihn hocherrötend verweigert. Kurz, mit mir tanzte sie. Schwebte und jubelte ich aber je, in diesen Augenblicken war's. Zwar konnte ich nur einige „Ja" aus ihr hervorlocken, aber diese sprach sie so seelenvoll, so fein nüanciert in ihren verschiedenen Beziehungen, daß ich immer lauter fortschmetterte als Nachtigall. Beda, glaub' ich, schwiege eher, als daß sie ein widersprechendes Nein über ihre Lippen bringen könnte: um so unbegreiflicher, Jeanquirit, war mir der Korb an Eusebius. Als uns nun Chopins Körper und Geister hebender Walzer immer tiefer einhüllte in seine dunkeln Fluten, und Beda immer schwermütiger in das Gedränge blickte, lenkte ich das Gespräch leise auf Chopin selbst. Kaum, daß sie den Namen gehört, als sie mich zum erstenmal ganz anblickte mit großen guten Augen. „Und Sie kennen ihn?" Ich gab zu. „Und haben ihn gehört?" Ihr

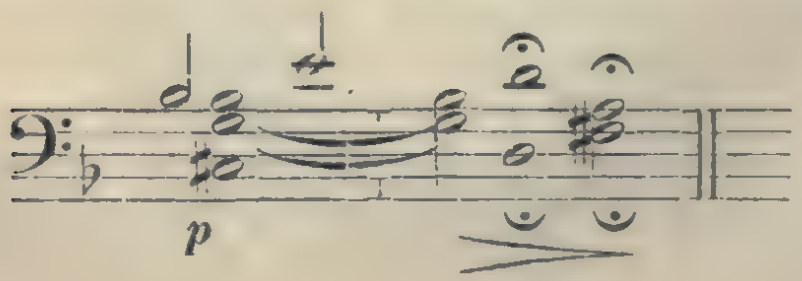
Gestalt ward immer hehrer. „Und haben ihn sprechen gehört?" Und wie ich ihr jetzt erzählte, daß es schon ein unvergeßlich Bild gäbe, ihn wie einen träumenden Seher am Klavier sitzen zu sehen, und wie man sich bei seinem Spiele wie der von ihm erschaffene Traum vorkäme, und wie er die heillose Gewohnheit habe, nach dem Schlusse jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Klaviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen, und wie er sein zartes Leben schonen müsse, — schmiegte sie sich immer ängstlich-freudiger an mich an und wollte mehr und mehr über ihn wissen. Chopin, schöner Herzensräuber, niemals beneidete ich dich, aber in dieser Minute wahrhaftig stark. Im Grunde aber, Jeanquirit, war ich dumm, und nichts als der Pinsel, der ihr das Bild ihres Heiligen erst recht kußnahe vor die Seele geführt, und wirklich dumm. „Bin ich kindisch," sagte sie am Schlußstretto, „wenn ich Ihnen gestehe, daß ich mir, ohne ihn je gesehen zu haben, sein Bild gemalt, — und holen will ich's Ihnen, und sagen Sie mir, ob ich recht getroffen, — und ja niemandem etwas davon?" Bei den letzten Worten fühlte ich ihren Händedruck. Am Abschied bat ich sie noch um einen Tanz; „sie hätte keinen mehr als die letzte Chopinsche Polonaise, und mit Freuden tanze sie mit mir." Erlaß mir, Bester, dir von meiner Langweile während der folgenden Tänze zu erzählen. Aber eine Entdeckung machte ich, die mich rächen soll an dem doppelzüngigen Redakteur und Ballgeber dieses Abends. Als ich nämlich in einem halberleuchteten Nebenzimmer auf- und abging, fiel mein Blick auf eine Stimmgabel und ein Blatt Papier. Zu meinem Erstaunen las ich darauf u. a.: „Mazurken von Brzowsky, — konisches, unklares, oft plattes Zeug, mehr Nasen- als Brusttöne, nicht ganz uninteressant. — Walzer von Zöllner, — etwas langweilig und untanzlich, aber fleißig und eben zu gut als Tanzmusik: scheinen von einem Organisten für Kollegenhochzeiten geschrieben" u. s. w. — Das Blatt wieder hinlegend entfernte ich mich und sah bald durch eine Vorhangspalte, wie

der Redakteur zurückkam, sich niedersetzend die Stimmgabel öfters vom Schlag zum Ohr führte und ruhig schrieb. War ein Tanzteil vorbei, husch öffnete er die Ballsaalthüre, wahrscheinlich die vox populi zu prüfen, schrieb weiter. Der Mann dauerte mich: er recensierte. Im besten Lauschen hielt mir auf einmal jemand rücklings die Augen zu. Beinah' grob wurde ich, als ich im Scherzmacher einen flamändischen Fagottvirtuosen, einen Hrn. de Knapp hinter mir erkannte, — ein Gesicht, das wie das offene Feldgeschrei des Skandals aussieht, seiner Glatze, seines moralwidrigen Nasenwurfes nicht zu gedenken, ein elender Fingerierer, der mich haßt, weil ich ihn einmal in Brüssel von weitem hören lassen, „ein Fagottkünstler, der nicht nebenbei Violine spiele wie Paganini, brauche sich vor mir ganz und gar nicht abzuarbeiten"; kurz, einen ganzen Shakspeare von Schimpfwörtern entdeck' ich in mir, wenn ich nur an ihn denke. „Verzeihung für meinen Scherz," entschuldigte er sich (er ist beiläufig Hausfreund im Redaktionspalast und Ambrosias Shawlträger), „aber Frl. Beda fängt soeben den Bolero an." Grundes genug, ihm den Rücken zu kehren. Du kennst diese zarte liebetrunkene Komposition, dies Bild von südlicher Glut und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung — und nun Beda mit schwärmerischer Lieblichkeit am Klavier, das Bild ihres Geliebten in und vielleicht am Herzen, mir, mir es zu zeigen . . . Fort lief ich beim letzten Gedanken und hoffte nur noch von der letzten Polonaise. Die Begebenheiten drängen sich jetzt Schlag auf Schlag. Laß mich eilig über ein Paar Polonaisen hinweggehen (der Komponist war selbst zugegen, ein etwas sachter, aber angenehmer Mann wie seine Polonaisen). Den Bravourwalzer von Liszt drosch Ambrosia mehr, als sie ihn verstand, und schwitzte sichtlich. „Nur mit Wut könne man so ein Ungeheuer bezwingen", sagte ich ihr ins Ohr, „und sie thäte ganz gut, daß sie nicht schonte." Sie lächelte mich liebend an. Noch waren einige Mazurken übrig bis zum Tanz mit Beda, der über das Schicksal des Abends entscheiden sollte.

Die schönen Melodieen dieser Tänze verfolgten mich, als ich mich zufällig wieder vor dem Vorhang befand, wohinter der Redakteur kreiste. Kaum hatte ich einige Augenblicke gelugt, als mir, gerade wie vorhin, jemand die Augen zuhielt. Als ich abermals de Knapp hinter mir fand, sagte ich ihm: „einen Witz dürfe man kaum wiederholen, keinen aber gewiß niemals.“ Und da de Knapp nicht viel Deutsch versteht, übersetzte ich es ihm flämisch noch einmal mit den Augen. „Entschuldigen Sie, mon cher,“ stotterte er, „aber Frl. Ambrosia warten zur Polonaise.“ Jetzt aber gewahrte ich erst meine schlimme Lage. War es denn nicht derselbe Tanz, den ich Beda versprochen? Andrerseits wie würde mir Ambrosia je verzeihen? Wird sie nicht die Liebespfeile, mit denen sie mich jetzt bestürmt, späterhin in kritische Aqua Toffana eintunken, mich heruntermachen nach Noten? Ein Blick auf Beda und ich ließ den Lorbeer fahren und griff ihre Hand zum Tanz. Freund, du weißt, viel vertrag' ich, Schmerzen wie Champagner, — aber sich in solcher Musik an solcher Seite zu ergehen, auf Strahlenfittigen mit solchem Mädchen durchs Blau zu schweben, — kaum hielt ich mich vor Schwindel. Wohl hütete ich mich auch, an Chopin zu erinnern, damit sie mich nicht wie einen Verbrecher aus der einsamen seligen Höhe herabstürze. Als sie mich aber fragte, ob sie mir das Bild zeigen dürfe, griff ich mechanisch zu. Das Bild war trefflich gemalt, der Kopf bis auf den revolutionären Zug um Chopins Mund beinahe ähnlich, die Gestalt eher etwas zu groß. Den Körper etwas zurückgebogen, bedeckte er sich das rechte Auge mit der Hand, das andere starrte kühn in das Dunkel: im Hintergrunde spielten Blitze und gaben dem Ganzen die Beleuchtung. „Gut,“ sagte ich, vielleicht etwas scharf denn sie drang in mich, ob mich das Bild vielleicht an eine trübe Vergangenheit erinnere. „Nein,“ antwortete ich, „eher an die Zukunft.“ Hart und stumm schritt ich fort. Ambrosia, die ohne Tänzer neben de Knapp sitzend mit zuckenden Lippen zugesehen, entfernte sich eilig. Kurz darauf flüsterte de Knapp

Beda etwas ins Ohr; sie ward bleich und entschuldigte sich, daß sie nicht weiter tanzen könne. Mein Befremden kannst du ermessen! Der Anblick de Knapps gab mir aber meinen ganzen Humor wieder; ja, als er nach Beendigung des Balls nicht weit von mir gegen einen Dritten etwas von „unanständigem Benehmen gegen die Töchter des Hauses" fallen ließ, forderte ich ihn ohne weiteres, natürlich auf Schuß. Denke dir aber, was ich von Eusebius höre, der mich mit geheimnisvollem Wesen in eine Nische zieht und erzählt: „an seinem Korb wäre ich schuld; der Vater Redakteur hätte Beda ausdrücklich verboten, mit mir (Florestan) zu tanzen, da ich ein Erzromantiker, ein Drei-Viertel-Faust sei, vor dem sich zu hüten wie vor einer Liszt'schen Komposition, — Beda uns aber wahrscheinlich unsrer großen Ähnlichkeit wegen verwechselt und ihm den Korb gegeben, der eigentlich mir bestimmt, — daher das plötzliche Abtreten Bedas, die von de Knapp nach dem Willen des Vaters vom wahren Bestand der Sache unterrichtet worden" 2c. Und dieser Redakteur, dieser phantasielose Zopf, dessen kritisches Stimmgabelverfahren ich der Welt noch einmal aufdecken will, macht mir auf der Treppe noch den Antrag, daß ich ihm etwas für seine „Neuste" über die eben gehörten Tanzmusiken liefern möchte, versichert mir, daß er mich an sein Haus (an Ambrosia, der ein Mann fehlt, natürlich, da sie schon einer ist) zu ketten wünsche u. dgl. Jean-quirit, daß ich ihm etwas Dumpfes antwortete, wäre zu erwarten gewesen; daß ich aber Bedas wegen wie ein Lamm vor ihm stand und nichts sagte, beim Himmel, verzeihe ich mir nie. Und doch hat an allem nur Chopin die Schuld.

Fl.



Nachschrift. Wie ich's vorausgesehen! — Nr. 37 der „Neusten" enthält eine Recension unsers Carnavals: „das wären einmal wieder Zwiebelmonstra, bei denen man vor lauter Mitleid nicht zum Weinen kommen könne: — Komponisten sollten ihre Werke doch erst die Linie passieren lassen, ehe sie entstöpselten, — sollten nicht denken, daß, wenn sie ihren Nullen von Gedanken Schwänzchen anhingen, gleich Neunen daraus würden" 2c. —

NB. De Knapp hat sich in voriger Nacht aus dem Staube gemacht.

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Der alte Hauptmann.

Als gestern der Sturm so wütend an meine Fenster schlug und klagende Leiber durch die Lüfte zu tragen schien, kam mir recht zur Stunde dein Bild, alter poetischer Hauptmann, vor die Seele und ließ mich alles draußen deinethalben vergessen.

Schon im Jahre 183* hatte sich, kaum wußten wir wie, in unserm Kreise auch eine schmächtige würdige Figur eingefunden. Niemand wußte seinen Namen, niemand fragte, woher er kam, wohin er ging: der „alte Hauptmann" hieß er. Oft blieb er wochenlang aus, oft kam er täglich, wenn es Musik gab, setzte sich dann still, als würde er nicht gesehen, in eine Ecke, drückte den Kopf tief in die Hände und brachte dann über das, was eben gespielt war, die treffendsten tiefsinnigsten Gedanken vor. „Eusebius," sagte ich, „es fehlt uns gerade ein Harfner aus W. Meister in unserm wildverschlungenen Leben, wie wär's, wir nähmen den alten Kapitän dafür und ließen ihm sein Inkognito."

Lange Zeit behielt er es auch. Doch, so wenig er über sich sprach, ja wie er auch jedem Gespräche über seine Verhältnisse sorgfältig auswich, so stellte sich nach allen Nachrichten so viel fest, daß er ein Hr. v. Breitenbach, ein aus *schen

Diensten verabschiedeter Militär mit so viel Vermögen, als er gerade brauche, und so viel Liebe zu den Künstlern, daß er für sie auch alles hingeben könnte. Wichtiger noch war, daß er teils in Rom und London, teils auch in Paris und Petersburg gewesen, meistenteils zu Fuß, wo er die berühmtesten Musiker sich angesehen und gehört, daß er selbst Beethovensche Konzerte zum Entzücken spiele, auch Spohrsche für die Violine, die er auf seinen Wanderungen inwendig an den Rock angebunden immer bei sich hatte. Überdies male er alle seine Freunde in ein Album, lese Thukydides, treibe Mathematik, schreibe wundervolle Briefe 2c.

An allem war etwas wahr, wie wir uns bei genauerem Umgang überzeugten. Nur was die Musik betrifft, so konnten wir nie etwas von ihm zu hören bekommen, bis ihn endlich Florestan einmal zufällig belauscht hatte und, nach Hause gekommen, uns im Vertrauen sagte: „greulich spiel' er und habe ihn (Fl.) sehr um Verzeihung zu bitten für sein Lauschen. Es sei ihm dabei die Anekdote vom alten Zelter eingefallen, der eines Abends mit Chamisso durch die Straßen Berlins spazierend in einem Hause Klavier spielen gehört und zugehört, nach einer Weile aber Chamisso beim Arm genommen und gesagt: ‚Komm, der macht sich seine Musik selbst.'" Und natürlich genug, daß ihm alle sichere Technik fehlte. Denn wie sein tiefpoetisches Auge alle Gründe und Höhen der Beethovenschen Musik zu erreichen vermochte, so hatte er seine musikalischen Studien nicht etwa mit einem Lehrer und mit Tonleitern begonnen, sondern gleich mit dem Spohrschen Konzert, die Gesangsscene geheißen, und der letzten großen B dur-Sonate von Beethoven. Man versicherte, daß er an diesen beiden Stücken schon gegen zehn Jahre lang studiert. Oft kam er auch freudig und meldete, „wie es nun bald ginge, wie ihm die Sonate gehorchen lernte und wie wir sie bald zu hören bekommen sollten", — manchmal aber auch niedergeschlagen, „daß er, oft schon auf dem Gipfel, wieder herunterstürze, und daß er doch nicht ablassen könne, von neuem zu versuchen."

Sein praktisches Können mochte also mit einem Worte nicht hoch anzuschlagen sein, desto höher war es der Genuß, ihn Musik hören zu sehen. Keinem Menschen spielte ich lieber und schöner vor, als ihm. Sein Zuhören erhöhte; ich herrschte über ihn, führte ihn, wohin ich wollte, und dennoch kam es mir vor, als empfing' ich erst alles von ihm. Wenn er dann mit einer leisen klaren Stimme zu sprechen anfing und über die hohe Würde der Kunst, so geschah es wie aus höherer Eingebung, so unpersönlich, dichterisch und wahr. Das Wort „Tadel" kannte er gar nicht. Mußte er gezwungen etwas Unbedeutendes anhören, so sah man ihm an, daß es für ihn gar nicht existiere; wie in einem Kind, das keine Sünde kennt, war in ihm der Sinn für Gemeines noch gar nicht erwacht.

So war er jahrelang bei uns aus- und eingegangen und immer wie ein überirdisches gutes Wesen aufgenommen worden, als er vor kurzem länger als gewöhnlich außen blieb. Wir vermuteten ihn auf einer größern Fußreise, wie er deren zu jeder Jahreszeit machte, als wir eines Abends in den Zeitungen lesend seine Todesanzeige fanden. Eusebius machte hierauf folgende Grabschrift:

Unter diesen Blumen träum' ich, ein stilles Saitenspiel; selbst nicht spielend, werde ich unter den Händen derer, die mich verstehen, zum redenden Freund. Wanderer, eh' du von mir gehst, versuche mich. Je mehr Mühe du dir mit mir nimmst, je schönere Klänge ich dir zurückgeben will.

Musikfest in Zwickau.

Am 12. Juli 1837.

„Bester Kapell- und andrer Meister," sagte ich auf der Hinfahrt zum Fest, „hätt' ich doch nie gedacht, daß dieses kleine Zwickau, trotz seiner alphabetischen Auszeichnung, eine der letzten Städte im Cannabich[1]) zu sein, beim Himmel

1) Nämlich in dessen „Geographie".

vielleicht die sechste in der Welt ist, die den Paulus aufführt, und nicht etwa halb oder zwei Siebentel, wie Berlin, sondern ganz, wie es echten Zwickauern ziemlich." Und wie denn die ganze Gegend heiter und gesprächig stimmt, so vollends einen, der einige Augenblicke gewiß einmal ihr jüngster Bewohner war, d. h. der in selbiger Feststadt zu seiner Zeit geboren; daher man in diesen Zeilen vergebens auf scharfe Kritik passen mag, sondern auf die lindeste, hingebendste, die je ein Musikfest veranlaßt, was viel sagen will.

Die Aufführung geschah also zum Besten der Sanct Marienkirche, in der sie auch stattfand. Eines der merkwürdigsten Gebäude in Sachsen, dunkel und etwas phantastisch von Aussehen, ist es, wenn auch nicht im reinsten Stil gehalten, doch von einem nicht gemeinen Meister, teilweise von einem großartigen Sinn erdacht worden. Ein Schiff mit hohen sich in die Decke ausweitenden Säulen, ein großer Altarplatz mit Bildern von Lucas Cranach, auf dem das Orchester aufgerichtet war, rechts und links allerhand Gemälde und kirchliche Seltenheiten, vergoldete Schnitzarbeiten, alte aufbewahrte Fahnen aus Kriegszeiten, — alles weniger überladen als vielleicht vernachlässigt und hier und da wohl mit mächtiger Spinnewebe überzogen, so daß eine Ausputzung und Verschönerung der Kirche an der rechten Zeit scheint. Wie aber der Ort, wo wir Musik hören, von größtem Einfluß auf Stimmung und Empfänglichkeit ist, so durfte ich das nicht unerwähnt lassen.

Viele Jahre liegen dazwischen von heute bis dahin, wo der Berichterstatter in der nämlichen Kirche eine Aufführung des „Weltgerichts"[1]) stehend accompagnierte am Klavier und er mitten im Getümmel der Instrumente keine Zeit hatte zu untersuchen, wie sich die Musik in diesen Hallen ausnähme: heute aber, kaum war der Choral begonnen, fiel ihm die

1) Diese Aufführung des Schneiderschen „Weltgerichts" fand nach Wasielewski („Robert Schumann", S. 13) um das Jahr 1821 statt und war von Schumanns erstem Musiklehrer, dem Organisten Johann Gottfried Kuntsch (1775—1855) veranstaltet.

ruhige wellenförmige Ausbreitung des Tones ganz besonders auf, und ich wüßte in Sachsen keine für Musik günstiger gebaute. . . . . .

Vom Eindruck auf das Publikum zu reden, das aus ungefähr 700 Köpfen, meistens Fremden, bestand, so schienen besonders die einfachen Choräle zu ergreifen. Im übrigen kann man sich denken, daß viel von „Gelehrtheit der Musik, strengem Generalbaß" und endlich von der „großen Länge" die Rede war, in welchem letztern Punkt ihnen auch nicht gerade zu widersprechen, worüber zu reden aber an einen andern Ort gehört.

Nach dem Schluß, abends 7 Uhr, holte der Dirigent Mendelssohns Bild aus seiner nahen Wohnung, das schnell von Hand zu Hand ging, und man gedachte des Meisters mit den höchsten Lobsprüchen.

Kirchenaufführung in Leipzig.

Am 26. Juli 1837.

. . . . . .

Mit ganz besonderem Dank gegen den Dirigenten müssen wir aber die Aufführung der neuesten Messe von Cherubini erwähnen, eines der Werke, von denen der Buchstabe auch nicht einen entfernten Begriff beibringen kann. Nenne man es hochkirchlich, wundersam, so sind dies noch alles keine rechten Worte für den Eindruck, den es im Ganzen, aber besonders in einzelnen wie aus den Wolken klingenden Stellen macht, wo es einen schaurig überläuft; ja was selbst weltlich, kurios, beinahe bühnenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholischen Ceremoniell und wirkt auf die Phantasie, daß man den ganzen Pomp eines solchen Gottesdienstes vor sich zu haben glaubt. An harmonischer Kunst übertrifft die Messe sogar sein Requiem in C moll, obgleich dies in anderer Beziehung ohnegleichen in der Welt dasteht. Des Merkwürdigen und Mächtigen enthält aber, wie gesagt, auch die Messe so

viel, daß man sich alles Einzelne nur mit der Partitur, die ich leider noch nicht erlangt, wieder vergegenwärtigen könnte. Wie der einzelne Künstler seine „schönen Tage" hat, wo ihm nichts mißlingt, so auch die Masse; und wie an demselben Morgen kein Flecken den blauen Himmel draußen störte, war auch der Vortrag der Messe klar und schön. Den An- und Ausführenden gebührt daher der lebhafteste Dank für den milden und künstlerischen Zweck, den sie diesmal in seltener Vereinigung erreicht haben. —

Lied und Gesang.

. . . . . .

Der Gott und die Bajadere, von Goethe. — Ritter Toggenburg, von Schiller. — Die Braut von Korinth, von Goethe. — Sieben Gedichte aus den Bildern des Orients und der Frithjofssage. — Hymne, von Rellstab. — Drei Gesänge, von Goethe. Sämtlich komponiert für eine Singstimme mit Pianoforte von Bernhard Klein.[1])

Heft 1—6 der nachgelassenen Balladen und Gesänge.

Wenn Löwe fast jedes Wort des Gedichtes charakteristisch ausmalt in der Musik,[2]) so zeichnet B. Klein seinen Gegenstand, gleichviel welcher es sei, nur in den nötigsten Umrissen hin, in einer Einfachheit, die oft unglaublich wirkt, oft aber auch beengend und quälend. Einfachheit macht das Kunstwerk noch nicht und kann unter Umständen ebenso tadelnswert sein, als das Entgegengesetzte, Überladung; der gesunde Meister aber nutzt alle Mittel mit Wahl zur rechten Zeit. So mag der Gott und die Bajadere, dieses schön-menschlichste aller Gedichte, was dessen ruhige, großartige Stellen betrifft, kaum würdiger aufgefaßt werden, als es B. Klein gelungen

---

1) 1793—1832.

2) Vorher ging eine Besprechung des Löweschen Balladen-Cyklus „Esther" Op. 52.

ist. Wo die Dichtung aber sinnlicher, malerischer, indischer wird, bleibt die Musik meistens zu ungefällig zurück; man will dann mehr, weichen fleischigen Ton; im gleichen Grad, wie hier Franz Schubert, Löwe und viele der neueren oft zu materiell auftragen, thut es Klein zu wenig, und, wo er gezwungen es möchte, ohne Freiheit und Lust. Denke man sich nur an manchen Stellen die bedeutenden Worte weg und man findet oft fast nichts als allgemeine Harmonieen, gewöhnliche Rhythmen und Melodieen. Diese Hartnäckigkeit, mit der wir in Kleins Kompositionen alle materiellen Mittel vernachlässigt sehen, beiseite gelassen, empfängt man, wie wir versichern können, in den beiden Goetheschen Balladen zwei höchst edle ihres Schöpfers würdige Dichtungen, an denen sich der Komponist sichtlich selbst gelabt haben mag. Und wenn er vom Genie, das Höhe und Tiefe zugleich, nur einen Teil an der letztern hat, so erhebt er sich namentlich am Schluß von Mahadöh, gleich wie der Gott mit der Bajadere selbst, daß man der eitigen Erscheinung, die sich mit dem Äther vereint, noch lange und tiefergriffen nachschaut.

Ebenso schmucklos und ruhig wird uns die Geschichte vom Toggenburg erzählt: einzelne Stellen stehen sogar still. Um zu wirken, bedarf die Musik der Belebung durch zarteste Declamation, wie sie dem Vortrage B. Kleins so eigen gewesen sein soll. Die Musik an sich bietet nichts Besonderes.

Unter den sieben Gesängen zeichnet sich der fünfte durch den unvollkommenen Schluß aus: ein Hindeuten auf etwas Zukünftiges, wie es das Gedicht ausspricht. Von den orientalischen Bildern von Stieglitz verlangte ich mehr Reiz, Wärme, Neuheit, dagegen die starren Tegnerschen Sagen um so eigner anklingen werden.

Die Hymne von Rellstab beginnt der Komponist in B moll und schließt in As dur, gleich als ob, wie in dem Gedicht, die Stimmung eine höhere würde. Im übrigen war das Gedicht kaum zu verfehlen, aber auch nicht tiefer aufzufassen.

In den letztangeführten Goetheschen Liedern scheinen mir das zweite und noch mehr das letzte vortrefflich, dagegen ich in Mignons Lied „Kennst du das Land", wenn nicht die schmerzliche Innigkeit, doch alle Grazie vermisse, die uns aus den Worten wie aus einem himmlischen Gesichte entgegenströmt.

Bilder des Orients von H. Stieglitz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert von Heinrich Marschner.

Werk 90.

Bilder sind es, die du hier empfängst, lieber Leser, — Bilder in silbernen und goldenen Rahmen, darauf du die Liebesgeschichte zwischen Rose und Nachtigall sehen kannst, oder Hafis' seligschauende Gestalt, oder ziehende Karawanen, oder schnaubende Maurenrosse. Schon die Gedichte wie aus einem morgenländischen Quell über Ananasfrüchte hinfließend, und der Sänger fing die Flut in köstlichen Schalen auf! Erlabe sich jeder an solcher Musik, an solchem Doppelleben in Sprache und Musik; hier lebt und flüstert alles, fühlt sich jede Silbe, jeder Ton; zwei Meister begegneten und verstanden sich. Im ersten Liede stehst du vor Fitnes Zelt in liebeglühender Erwartung. Im zweiten losen die Husseiniten, „wer Turans Mörder sich dürfte rühmen"; im dritten wird Jussuff Turan rächen. Dann will Fitne den erschlagenen Geliebten mit ihren Küssen erwecken, — ein Gesang so schmerzlich, so wahr; die Töne sind wie fallende Thränen. Im fünften aber steht Maisuna am Brunnen und harrt auf den Geliebten, — und wie sie seines Besitzes gewiß ist, so giebt es auch die Musik fest, mild, dabei immer orientalisch wieder. So scheint sich, wo man nur aufschlägt, Reiz, Frische, Eigentümlichkeit und Schönheit dieser Lieder nach allen Seiten hin zu steigern, daß ich nicht weiß, welchem einzelnen der Preis gebühre. Ehre also dem Meister!

Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte: Worte von G. Keil, Musik von Ferdinand Stegmayr.[1])

Werk 13.

Das ausländische Gesinge aus dem Feld zu schlagen und die Liebe des Volkes zur wahren, d. h. zu der Musik, die natürliche, tiefe und klare Empfindungen kunstgemäß ausspricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor allem der Pflege und Schützung unsers guten deutschen Liedes. Wie wenig es uns überhaupt an Liedern fehlt, weiß jeder; man könnte ganz Deutschland alljährlich damit überbauen. In dieser Unzahl aber nichts zu übersehen, wer vermöchte das und wie vieles des Bescheidenen mag hier verborgen geblieben sein! Sei hiermit also der Lieder von Stegmayr gedacht, die, wie sie aus einem innigen Herzen kommen, diesen Ursprung nirgends in ihrer Wirkung verfehlen können. Eben nur ein Deutscher kann solche heimliche trauliche Lieder machen. Dazu singen sie sich, sozusagen, von selbst; nichts was da aufhielte oder in ein gelehrtes Erstaunen setzen wollte. Gedanken eines Glücklich-Liebenden, Seligkeit des Kusses, ein Lied in der Nacht, eines im Frühling, eines der Spinnerin, zuletzt ein deliciöses Ständchen, alles in hübschen Worten, von der Musik belebt und verschönt. Ebenso hält sich die Begleitung wie vom alten Triolenschlendrian, so von ultraromanesker Malerei frei und tritt, je nach den Worten, zurück oder mehr vor. Im letzten Lied, das ich eben deliciös nannte, fällt nur der plötzliche Rückgang in die anfängliche Tonart am Schluß auf; es hätte gewiß viel bedeutsamer in Des dur geschlossen. Unwillkürlich schlägt man aber auf der letzten Seite um, ob nicht noch mehr Lieder kommen; mit andern Worten, wir bitten um viele noch.

1) 1803—1863.

Sechs Gedichte aus Wilhelm Meister von Goethe, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. komp. von Joseph Klein.

Das Schloß am Meere und der Wirtin Töchterlein, zwei Balladen von Uhland, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. komp. von Joseph Klein.

Soll ich es gleich gestehen, so scheint es mir als ob sich der Komponist noch zu sehr vor seinem Gedichte,[1]) als ob er ihm wehe zu thun fürchte, wenn er es zu feurig anfaßte; daher überall Pausen, Stockungen, Verlegenheiten. Das Gedicht soll aber dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz. Dann klingt's wie aus himmlischer Ferne. Sind aber noch formelle Rücksichten zu nehmen oder fehlt es gar an Sympathie, so kömmt nichts Beglückendes zu Stand, was es doch sein soll. Dieses Eckige im Einzelnen, das dem Eindruck des oft gründlich aufgefaßten Ganzen in den obigen Gesängen überall im Wege steht, wird noch durch den Übelstand vermehrt, daß der Komponist in kleinen zwölf Zeilen kurzen Liedchen zu oft den Takt wechselt. Wozu solche Maßregeln? Folgt denn etwa in den Wilhelm Meister-Liedern ein Hexameter nach einer dreifüßigen Jambuszeile und ist's nicht vielmehr der regelmäßigste Pulsschlag eines Dichterherzens, wie es freilich nur eines auf der Welt gegeben hat? Sodann beleidigt mich, daß im „Kennst du das Land" das ausdrucksvolle „dahin" von den meisten Komponisten so leicht, wie ein Sechszehntel genommen wird. Gewiß soll es nicht, wie z. B. in der Jessonda, gewiß aber inniger und bedeutender accentuiert werden, als man es in den meisten der bekannten Kompositionen findet. Was aber noch schlimmer, überhaupt kenne ich, die Beethovensche Komposition ausgenommen, keine einzige dieses Liedes, die nur im mindesten der Wirkung, die es ohne Musik macht, gleichkäme. Ob man es durchkomponieren müsse oder nicht, ist eins; laßt es euch von

1) „scheue" ist hier wohl einzuschalten; vielleicht wollte Sch. auch das Wort „fürchte" hierher mitbezogen wissen.

Beethoven sagen, wo er seine Musik her bekommen. Unter den übrigen Liedern aus W. Meister scheinen mir das zweite und fünfte die bedeutendsten, dagegen ich Philinens Lied für mißlungen halte.

Die beiden sinnverwandten Uhlandschen Balladen sind wohl angelegt und enthalten einzelne schöne Stellen. In der zweiten wagt der Komponist einen Kampf mit Löwe. Der Gedanke, das Lied mit dem Gaudeamus igitur anfangen zu lassen, wäre zu loben, wenn es nicht der Deklamation der Worte hier und da im Wege stünde. Die erste Hälfte der Antwort der Wirtin gefällt mir durchaus, die zweite scheint mir unpassend. Wahrer Schmerz schreit nicht, selbst bei niederen Menschen nicht. Um wie viel zarter hätte Hr. Klein die zweite Hälfte wie die erste, nur in Es moll, singen lassen können. So ist auch, dem Ausdruck des Gedichtes entgegen, der Schmerz des ersten Burschen viel tiefer in der Musik, als der der Übrigen. Löwe hat uns hier ein Meisterstück geliefert, wie denn das Vergleichen der beiden Kompositionen viel Lehrreiches und Anziehendes darbieten muß.

. . . . . .

Für Pianoforte.

Sechs Lieder ohne Worte von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Drittes Heft. Werk 38.

Wir schicken dem Hefte getrost eine Anzeige ohne Worte nach. Über einen Rosenbusch, der ringsum blüht und duftet, über ein Auge, das glücklich in den Mond aufsieht, kann niemand in Zweifel sein, daß es so ist. Von den ältern Liedern unterscheiden sich diese jüngsten nur wenig und stehen, wie jene, zwischen Gemälde und Gedicht, daß sich leicht Farben und Worte unterlegen lassen, spräche die Musik nicht hinlänglich für sich. Wenn sie nun sämtlich Kinder einer blühenden Phantasie, so geschieht es doch wohl der treusten Mutter, daß sie bewußt oder unbewußt eines oder das andere bevorzugt,

und daß es andere merken. So möchte ich glauben, das zweite Lied und dann das Duett am Schlusse seien auch die Lieblinge des Dichters, dann auch das fünfte, das leidenschaftlicher ist, wenn man so von den seltneren Wallungen eines schönen Herzens sagen kann. Am wenigsten gefällt mir das vierte, obgleich es gerade das behaglichste, aber mehr prosaischer Natur, mehr wie auf weichen Kissen, als wie draußen unter Blüten und Nachtigallen ausruht. Beim „Duett" ist es mir nicht recht, daß diese reiche deutsche Sprache kein Wort hat, um so etwas ungeziert auszudrücken; Liebende sind es aber, die hier reden, leise, traulich und sicher.

Kammermusik.

Duos.

Der gütige Leser erhält mit dem Folgenden den Anfang einer Übersicht der neuerschienenen Kammermusik. Zu bedauern ist freilich, daß Redaktionen nicht zugleich Könige, die nur zu winken brauchen nach einer Kapelle und nicht nötig haben, die Stimmen im Kreise um sich zu legen und das Beste, alles sich herauszusuchen. Wenn Schreiber dieses also deshalb manches im Detail übersehen hat, so spricht er bei denen, welchen es geschehen, im voraus um Nachsicht an, wie sie auf seine rechnen können, sollten sie z. B. ein Beethovensches B dur-Trio u. dgl. geschrieben haben. Wir fangen mit den Duos an.

Fr. Kücken,[1]) zwei Duos in Sonatenform für Pianoforte und konzertierende Violine (oder Violoncello oder Flöte). W. 13. — M. Hauptmann, drei Sonaten für Pianoforte und Violine. W. 23. — J. P. E. Hartmann,[2]) große konzertierende Sonate für Pianoforte und Violine. W. 8. — Joseph Genischta, große Sonate für Pianoforte und Violoncello (oder Violine). W. 7.

Hr. Kücken ist, seinen Duos nach, ein glatter, freundlicher junger Mann, dem man nichts anhaben kann, und

1) Der bekannte Liederkomponist, 1810—1882.
2) Dänischer Opernkomponist, geb. 1805.

schüttelt's aus den Fingern. In Leichtigkeit der Form und Melodie streifen die Sonaten an Reißigers Kompositionen in dieser Art, der indessen bei weitem besser erfindet und mehr auswählt. Die Form ist eine alte gewöhnliche: C dur, G dur, ein wenig A moll, C dur; die Melodie hält sich zwischen deutscher Prosa und Belliniſcher Weichlichkeit; namentlich klingen im ersten Satz in Nr. 2 die weltberühmten Triolen aus dem Montecchi-Finale doch zu mächtig hindurch. Dem Scherzo fehlt alle Feinheit des Witzes, dagegen er sich im sogenannten „à la Russe“ mit Geschick und Natürlichkeit auszudrücken versteht. Die Oktaven auf S. 11 Syst. 4 sind gehörige und hoffentlich Druckfehler. Zusammengenommen: die Sonaten werden jungen Talenten weder viel nützen noch schaden, jedenfalls sie unterhalten.

Bei den drei folgenden Sonaten befinde ich mich in einiger Verlegenheit, weil ihr Komponist früher einige Sonaten für Klavier und Violine geschrieben, mit denen sich die neuern, meiner Meinung nach, nicht wohl messen können. Liebt jemand Reinheit und Unverfälschtheit der Gedanken, so glaube man es vom Referenten. Weist aber jemand auch alles zurück, was die Sache etwas interessanter machen könnte, so darf es ihn nicht wundern, wenn man sich eben weniger dafür interessiert. Das Genie kann der Schönheitsmittel entbehren, das Talent benutze sie aber alle. Es ist jene Simplicität ein trockener Seitenweg, zur ursprünglichen Klassicität der Haydn-Mozartschen Periode zurückzugelangen. An dem größern Reichtum der Mittel der neuern Zeit liegt es aber sicher nicht, daß keine jenen ähnliche Meister entstehen, wohl aber an deren falscher Benutzung, und dann an hundert anderen Ursachen; vorzüglich muß man gleich als Mozart auf die Welt kommen. So finden wir denn hier die Sonate, wie das Instrument, in ältester Weise behandelt, und ist die Komposition freilich deshalb so leicht worden, daß sie leidliche Spieler vom Blatt verstehen. Wollte der Komponist aber überhaupt zur Bildung mittlerer Geister schreiben, so hätte er lieber

Sonatinen geschrieben, die weniger Raum eingenommen und dasselbe genützt haben würden. Dies alles hindert aber nicht zu erklären, daß die Sonaten viel gute Musik enthalten. Es ist etwas Ausgelerntes, was man überall gewahren kann, es ist der ruhige Fluß der Formen, bewegt er sich auch in einem breiten und nicht zu tiefen Bette, die Sicherheit der Erfindung, sangbare, natürliche Melodie, äußerste Korrektheit, die sich nur einmal (Sonate 1, S. 11, vorletzter Takt) eine kleine Kühnheit erlaubt. Die schwungvollste unter den drei Nummern scheint mir die dritte, namentlich in der Mitte des letzten Satzes; auch das Andante dieser Nummer nimmt mehr für sich ein. Wäre es, daß diese Zeilen den tüchtigen Künstler aus einer zu stoischen Gleichgültigkeit gegen den Zeitumschwung rissen und er sich an ergiebigen Lebens- und Kunstquellen Kraft zu neuen Werken hole: Kenntnisse, Bildung besitzt er genug.

Die Sonate des Hrn. Hartmann ist eine Arbeit, die einem Freude bereitet: sie hat nichts Außerordentliches, aber Ordentliches immer; alle Kräfte wirken in einer natürlichen Spannung, daß man sich bis zum Ende angezogen fühlt, ja das Interesse wächst von Satz zu Satz und auf den letzten Seiten geht es einmal recht mutig und sicher in die Höhe. Der erste Satz gefällt sich in jener spielenden Art des Ernstes, wie wir etwa an Hummelschen Kompositionen gewohnt sind. In der Form merkt man die Absicht nach alter Gesetzmäßigkeit, weshalb sie auch korrekt und bündig worden. Frei gehen lassen kann er sich noch nicht. Das Scherzo hat Leben, die Nachahmungen darin geschehen mit Natürlichkeit; vor allem gelungen in Melodie und Stimmenführung ist das Trio. Das Andante scheint mir zu seiner Länge nicht interessant genug, ist aber brav und ehrlich gemeint. Der letzte Satz nähert sich dem Charakter der Onslowschen; dem ersten Thema wünschte ich mehr Eigentümlichkeit und Grazie; desto erfreulicher geht es im Mittelsatz mit seinen geschickten Wendungen und Nachahmungen von statten. Die beiden letzten Seiten halte ich, wie gesagt, für das Freiste und Schwungvollste in der Sonate.

Lange ist mir aber keine Komposition vorgekommen, von der ich beim ersten Blick in das Heft so wenig gehalten und die ich nach genauerer Prüfung so liebgewonnen hätte, als die Sonate von Genischta, ein so klares Gemüt und Talent spricht sich darin aus, das von einem Unterschied zwischen gut und schlecht kaum etwas zu wissen scheint und instinktmäßig immer das Erstere trifft. Sie ist durchaus lyrisch, empfindungsvoll, glücklich in sich, daß man keine Wünsche mehr hat: ein musikalisches Stillleben. Nur einmal hätte ich gemocht, daß der Komponist den höhern Aufflug fortgesetzt, zu dem er sich schon angeschickt; es ist auf der 19ten Seite. Seinem anspruchlosen Charakter gemäß kehrt er aber gleich von selbst wieder auf die grüne, feste Erde zurück und erfreut auch so. Nimmt man die Violine zur Begleitung, so würde man den schönen Tenorcharakter vermissen, wie er dem Violoncell eigen; überhaupt scheint mir die Sonate gleich von Haus aus nur mit Cello gedacht. Eine nähere Entwickelung bedarf das Werk nicht; es liegt so offen da, daß man über seine Giltigkeit keinen Zweifel haben kann.

Trios und Quartette.

Anton Halm,[1]) großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. W. 57. — W. Taubert, 1stes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. W. 32. — W. Taubert, 1stes Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. W. 19. — C. G. Reißiger, 3tes großes Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. W. 103.

Ein deutlicheres Beispiel des besten Willens nach höherem Aufflug, bei gründlichstem Festsitzen auf prosaischem Boden, wie es das erste Trio oben zeigt, giebt es schwerlich auf der Welt noch einmal. Manchmal, gesteh' ich es, kam mir etwas Lachen an, wie über Einen, der mit angeschnallten Schlittschuhen forthumpelt über miserables Pflaster, öfter aber eine

1) 1789—1872.

Art Rührung über die ungleiche Verteilung der Glücksgüter und wie ein so Fleißiger so garnichts erhalten aus der Hand der obersten Göttin, — Einer, der es besser machen möchte als Beethoven, als alle zusammen. Wahrhaftig, es kann kaum ein kurioseres Trio geben. Man findet hier vieles, große Intentionen neben possierlichen Sprüngen, Anwandlungen von Eleganz bei vollkommner Körperungelenkheit, geheime Andeutungen neben offenliegenden Fadaisen, Beethovensche und Franz Schubertsche Einflüsse neben Wiener Leckereien, nur aber Phantasie nicht, nicht einmal das, was diese regelt, Geschmack. Nun denke man sich das ästhetische Malheur, das es setzt; ja es verfolgt den Komponisten so augenscheinlich, daß er sogar blind gegen das Gelungenere ist, wie auf S. 44, die doch geschmackvoll angeordnet ist und die er nun gerade nicht wiederholt, während er sonst alles in den Dominanten nachtransponiert. Und dennoch kann man dem Trio nicht böse sein. Es gesteht sein Unvermögen zu gutmütig, will nicht täuschen, nicht schmeicheln, nur geduldet und in seinem guten Willen anerkannt werden; und dies geschehe ihm auch. Die Natur müßte zerbersten, wollte sie lauter Beethovens gebären. Das Beste im Trio ist übrigens, bis auf die Menge Schnörkeleien, das Adagio. Man sehe sich das Kuriosum selbst an.

Über das Trio von Taubert kann man nach Lust und Überzeugung reden, da (ebenso wie im vorigen) die Klavierstimme zugleich eine Partitur ist; — weniger über das Quartett, obgleich ich es vom Komponisten selbst, aber schon vor geraumer Zeit vortragen hörte. Das Trio stell' ich denn bei weitem höher in Arbeit, Erfindung, Originalität, in allem, so flüchtig es auch empfangen und wiedergegeben scheint. Es ist ein Ganzes und wird in allen Sätzen wie durch einen innern Knoten zusammengehalten, wie man es nur in den besseren Werken antrifft. Wenn man in früheren Kompositionen von Taubert oft eine fremde Anregung merken konnte, vor allem die Mendelssohns, so steht das Trio mehr unter Beethovenschem und Schubertschem Einfluß; letzterem schreib'

ich namentlich vieles im ersten Satz zu, der im ganzen Charakter wie in einzelnen Stellen an das Schubertsche Trio in Es dur anklingt, obwohl man es nicht gerade Note für Note nachweisen kann; dagegen im letzten Satz viel Beethovensches mit einläuft und im zweiten Hauptthema auch etwas aus der „Meeresstille" 2c. von Mendelssohn. Ganz eigentümlich steht aber das Allegretto da, wie denn der Komponist eine glückliche Anlage zum Schalkischen wie zum Derb-Humoristischen hat, wobei ihm noch seine gründlichen Kenntnisse zu statten kommen, daß es auch immer als musikalische Arbeit interessiert. Es muß einem durchaus behagen dieses Allegretto, zumal es noch eine nationelle ausländische Färbung hat und mich an manches Lied in Moores Irish Melodies, die gerade vor mir liegen, gemahnt. Das Adagio ist von einem gewissen allgemeinen Charakter, wie man manche schöne Gesichter schon irgendwo gesehen zu haben glaubt. Der Hauptgesang läßt keine tieferen Spuren zurück: während man ihn aber hört, muß man ihn schön finden; von Wirkung sind auch die träumerischen wie herabträufelnden Accorde an manchen Stellen der Klavierbegleitung. Etwas, was in allen Sätzen günstig auffällt, sind die oft plötzlichen, aber immer glücklich eintretenden Rückgänge; so im ersten Satz auf Seite 9, im zweiten überall, im dritten S. 25, im letzten S. 34. Daß in jedem einzelnen ein entschiedener Grundton durchklingt, braucht man bei einem so weit gediehenen Komponisten nicht zu bemerken. — Über das Quartett getraue ich mir, wie gesagt, wegen Mangels einer Partitur keine Stimmfähigkeit zu. Der Eindruck nach des Komponisten Spiel war ein sehr freudiger, aber nicht, daß es den ganzen Menschen durchdrungen, erwärmt hätte, wovon ich nur das Scherzo ausnehme, das ihm immer in neuer Weise gelingt. In den andern Sätzen, verzeih' er mir, scheinen mir die Hauptmelodieen zu Anfang des ersten und letzten Satzes zu unbedeutend als Quartettmusik, und etwas handwerkmäßig mit der ewigen Ausbeugung nach der Dominante. Im Verlauf finden sich eine Menge Glanzstellen,

kräftige und gesunde Gedanken, wie sie nur eines trefflichen Künstlers würdig sein mögen. . . . . .

Das Quartett von Reißiger dachte ich mir schon im voraus so, wie ich es gefunden habe: sehr unterhaltend, anmutig, melodisch, für Künstler ein Spiel, für Dilettanten keine Mühe. Man muß ein Kapellmeister und in immerwährender schöner Angst sein, beim Komponieren von reizenden Gräfinnen überlaufen zu werden, um sich die manchen leicht brillanten Partieen zu entschuldigen, die Reißigers Kompositionen als Kunstwerke nicht entstellen, aber doch herabsetzen. Wir sind überzeugt, Reißiger müsse ein Werk tiefern Gehaltes, eines, das über die kurze Spanne der Gegenwart hinaustöne, schreiben können, wenn er seine Spieler für das Einstudieren des Schwierigeren, Ernsteren nicht zu oft entschädigen wollte durch gewöhnliche Passagen, die ihnen den Beifall des Publikums sichern sollen. Wer ließe sich nicht gern applaudieren? Nur bleibe auch das Lob der strengern, nur auf das Edelste gerichteten Kritik in Ehren, und dieses würde sicherlich nicht fehlen ohne jenes sichtliche Beifallherausfordern. Man findet denn in diesem Quartette sehr Liebenswürdiges und Glückliches, einen leichten lyrischen Schwung, kurz alles, was man an Reißigers Kompositionen bereits Vorteilhaftes kennt. Der erste Satz ist schon dem Herkommen nach der gewichtigere; er befriedigt, läßt nichts zu wünschen übrig. Der besondere Anfang des zweiten Teiles hätte etwas Schöneres, Poetischeres erwarten lassen; die schnellen Eintritte des Hauptrhythmus erinnern an die in der Jupitersymphonie von Mozart. Das Scherzo hat etwas vorteilhaft Breiteres, als man gewöhnlich findet, und springt deshalb eigentümlicher heraus. Der Gesang im Trio ist schön, wenn auch bekannt und Weberisch. Etwas zu gedehnt scheint mir das Andante ungeachtet seines freundlichen Charakters; einer meiner Spieler meinte, der Komponist habe es gewiß in kürzerer Zeit erfunden, als man es spielen könne. Das Rondo hat keinen tieferen Wert, schließt aber heiter und guter Dinge ab. Daß das D moll und noch

ein neuer Rhythmus auf der vorletzten Seite erscheint, war nicht zu vermuten. Schwer ist das Quartett in keiner Stimme sehr. Das Klavier herrscht vor; namentlich beklagte sich mein Bratschist, daß er fast gar nichts zu thun habe. Der geehrte Komponist wolle ihn einmal recht in den Tiefen arbeiten lassen.

Kompositionsschau.

Konzerte für das Pianoforte.

Camill Stamaty, Konzert für das Pfte. mit Begl. des Orchesters (A moll). Werk 2.

Nur ein sehr fester, ja harter Charakter würde den Einfluß einer abstoßenden oder anziehenden Persönlichkeit auf das Urteil über deren Kunstleistungen gänzlich verleugnen können. In dem Grade daher, wie manche Werke zu verlieren scheinen, wenn wir ihre Schöpfer von Angesicht zu Angesicht sehen, gewinnen andere eben durch Bekanntsein mit dem Urheber. Man kömmt den Fehlern rascher auf die Spur, lernt sie mit den guten Eigenschaften in eine Verbindung bringen und kann so eher helfen und raten. Ist dies alles nun in einer Kunst, wo, wie in der unsern, so viel vom Vortrag abhängt, der Gewöhnliches oft so fein zu verdecken weiß, damit das Kostbare um so mehr glänze, so kann es nicht wundern, daß ich obiges Konzert, nachdem ich es vom Komponisten exemplarisch gut gehört, mit viel mehr Interesse betrachtete, als es vielleicht sonst der Fall gewesen.

Der junge Künstler, der heute zum erstenmal in diese kritischen Hallen eingeführt wird, aus einer griechischen Familie stammend, aber zu Rom geboren, lebte seit früher Kindeszeit in Paris. Daß ein lebhafter strebender Geist in einer Stadt, wo die politischen Häupter kaum rascher wechseln können, als die künstlerischen, noch etwas schwankt, unter welcher Fahne er seine Lorbeeren holen soll, ob unter der Aubers oder Berlioz', Kalkbrenners oder Chopins, kann ihm niemand zum

großen Vorwurf machen. Indes lernte unserer bei Reicha seinen ordentlichen Generalbaß und Kontrapunkt, und bei Kalkbrenner ein elegantes Klavierspiel. Damit aber nicht zufrieden setzte er endlich im letzten Herbste den langgefaßten Plan, deutsche Musik auf deutschem Boden zu hören, ins Werk und begann seine Studien unter meisterlicher Leitung[1]) aufs neue mit einem Fleiß, der den französischen Musikern sonst nicht eigen sein soll, und so mit Vorteil, daß sich spätere Kompositionen leicht genug von seinen älteren unterscheiden lassen werden. Vor einigen Wochen ging er wieder nach Paris zurück.

Das Konzert, über das wir heute einiges mitteilen wollen, Stamatys stärkstes Werk, dem Umfang und dem Inhalt nach, fällt, wie gesagt, in jene frühere Periode, wo der junge Künstler, noch nicht recht wissend, wem er angehört, oft poetisch zart, oft auch wild wie ein Chinese in die Saiten griff, höheren Gefühlen, die sich in ihm allerdings, und scheint es zum erstenmal zu regen anfingen, Luft zu machen. Phantasievoll, wie wir den Komponisten kennen, führt er uns so durch Täuschung und Wahrheit hindurch, bergauf bergab, immer atemlos, das Nächste überspringend, oft ermüdend, oft wegen seiner Tollheit in Verwunderung setzend. Ich bin überzeugt, daß M— (der Name des unsterblichen Mannes ist mir entfallen), der im Mozartschen C-Quartett so viel Fehler, als das Jahr Tage hat, herausgefunden mit den Füßen, aus unserm Konzert an die Millionen herausbringen kann. Nicht gerade Quinten und Oktaven sind's, aber barbarische Ausweichungen, Vorhalte u. dgl. mehr, namentlich im ersten Satz, wo der Komponist sich noch nicht so ins Feuer geschrieben und gespielt, wie im letzten, und wo er, wenn die Form sich irgend etwas verwickeln will, der Sache über kurz und lang mit einem Kraftgriff ein Ende macht. So leicht ihm diese Kompositionsmanier früherhin gefallen sein mag, so schwer, hoffen

1) Mendelssohn.

wir, soll es ihm in der Zukunft werden, dergleichen hinzuschreiben, ja nur zu denken. Denn wer, wie er, in S. Bach schwelgen gelernt hat, wird von der Entzückung wohl auch etwas in die eigene Phantasie mit hinübernehmen, wie mir dies schon in spätern Kompositionen von seiner Hand, die noch nicht gedruckt sind, offenbar geworden.

Das Konzert gäbe seiner schwachen wie glänzenden Seiten wegen Stoff zu stundenlangen Gesprächen. Genügen indes diese Zeilen, unsern Freund der deutschen Aufmerksamkeit zu empfehlen!

H. Herz, drittes Konzert für Pfte. mit Begl. des Orchesters (D moll). Werk 87.

„Herz, mein Herz, warum so traurig" sang ich immer beim Spielen; dreimal im ersten Satz allein kommen con dolore's vor, der expressivo's und smorzando's nicht zu gedenken. Überhaupt spannen aber die ganzen Präliminarien sehr. D moll schon, die Don Juan-Tonart, der seltenere Dreivierteltakt, ein leiser Anfang, ein vier Seiten kurzes Tutti; — gewiß sein tiefsinnigstes Werk, dachte ich. Und so ist es auch. Unser geflügelter Liebling hat sich in Eisen und Panzer gehüllt und wenn er sich manches zur Rüstung von andern borgte, so leugnet er's gar nicht. Schlagen wir einmal auf! In der Einleitung könnten zwar nur seine boshaftesten Gegner, wie große Seelen dergleichen zu allen Zeiten gehabt haben, eine Verwandtschaft mit der zum G moll-Konzert von Moscheles, im ersten Thema eine mit dem Chopins in F moll, S. 6 Syst. 5 T. 3 einen Anklang an Kalkbrenners D moll-Konzert, S. 8 Syst. 3 T. 3 einen an C. M. v. Weberschen und S. 14 einen an Thalbergschen Grundton finden. Aber das Andante müssen auch seine Freunde als eine Apotheose der Romanze aus demselben Konzert von Chopin erklären, dagegen im Anfang des Finale ein Beethovensches Scherzo (aus der zweiten Symphonie) leicht angedeutet wird, in das

das zweite Thema abermals mit einem Chopinschen Gedanken einfällt, dem S. 35 der Marsch aus Jessonda folgt. Ja, dramatisches Leben hineinzubringen, steht S. 31 oben sogar eine Stelle aus der neunten Symphonie von Beethoven, die Herz doch gewiß nicht kennt, und das ganze Konzert schließt S. 43 Syst. 4 T. 2 der Einheit wegen (S. den Anfang) mit einem Gange aus desselben Moscheles G moll-Konzert. Alles übrige aber, gestehe man es, der Schmuck, die chromatischen Perlen, die fliegenden Harpeggiobänder ꝛc. gehören ihm grundeigen. Man sieht, von den Besten will er lernen, und nur etwa bei Kalkbrenner und Thalberg ließ er sich auch zu Helden zweiten Ranges herab. Halte seine Tapferkeit nur an und aus; wir wollen ihm Herolde sein, trotz der allgemeinsten musikalischen Zeitung, die ihn und Hünten schon längst als Meister anerkannt hat und Händel'n auch, und studiere man sich das Konzert ordentlich ein. Wozu hat man seine Finger?

William Sterndale Bennett, drittes Konzert.
Werk 9.

„Ein englischer Komponist — kein Komponist," sagte jemand vor dem Gewandhauskonzerte, worin Hr. Bennett vor einigen Wochen das obige Werk vortrug. Als es aber vorüber war, wendete ich mich wie fragend zu ihm: „ein englischer Komponist" — „und wahrhaftig ein englischer," vollendete der Engländerfeind wortspielend. Wenige Worte genügen für heute. Eusebius hat in der ersten Nummer dieses Bandes mir so aus der Seele herausgelesen und geschrieben, daß ich jenem Umriß nur Weniges hinzuzufügen wüßte. Wahrhaftig — erwägt man, daß obiges Konzert vor schon drei Jahren, also im 19ten Jahre des Komponisten geschrieben ist, so muß man erstaunen über diese früh ausgebildete Künstlerhand, über die ruhige Disposition, über den Zusammenhalt des Ganzen, über den Wohllaut der Sprache, die Reinheit des Gedankens. Wünschte ich höchstens vielleicht im ersten Satz einige kleine

Breiten weg, so ist das individuell. Im ganzen trifft man nichts Unwesentliches, nichts, was nicht in inniger Verwandtschaft zur Grundempfindung stünde, und selbst da, wo neue Elemente hinzutreten, schimmern immer noch jene goldnen Fäden hindurch, wie sie nur eben eine Meisterhand fortzuführen versteht. Welche Wohlthat, im ewigen Wust von Schülerarbeiten einmal auf ein organisches lebensvolles Ganze zu stoßen, und welche Freude, daß es das Leipziger Publikum, so wenig es darauf vorbereitet war, rasch und freudig zu erkennen wußte. Das Urteil des Publikums wird hier nämlich auf eine ganz andere Weise als bei andern Virtuosen auf die Probe gestellt. Hier gilt es nicht, eine Fertigkeit anzuerkennen, eine Schule zu unterscheiden, mit andern Virtuosen Parallelen zu ziehen. Man mußte bei unserm Künstler vielmehr erst der Bescheidenheit, mit der er alles Auffallende von sich wies, auf die Spur kommen, ob sie auch auf einem schönen reichen Boden ruhe, ob man hier eine von den seltneren innigen Künstlernaturen vor sich habe, die, wenn sie einmal dem Außen einen Blick in das Seelenleben erlauben, unbekümmert darum, nur mit sich zu verkehren, in sich zu leben scheinen. Nach dem ersten Satz, einem rein lyrischen Stücke voll so schön menschlichen Empfindens, wie man es nur in den besten Musterwerken trifft, war man in der Hauptsache, daß es sich hier um eine vornehmere Art von Künstler handle, natürlich im klaren. Doch folgte nicht jener allgemeine aus Boden und Decke donnernde Beifall, wie ihn kecke Virtuosen herausfordern. Man verlangte mehr, man war sichtlich gespannt, man wollte den Engländer merken lassen, daß er im Lande der Musik wäre. Da begann jene Romanze in G moll, so einfach, daß man die Noten darin zählen kann. Wenn ich es auch nicht aus der ersten Quelle wüßte, daß dem Dichter hier während des Komponierens das Bild einer Nachtwandlerin vorgeschwebt hätte, so mußte doch jedem gefühlvollen Herzen all' das Rührende, das eine solche Scene hat, augenblicklich überkommen. Als fürchte man, die Träumerin auf der hohen Zinne zu

wecken, wagte da niemand zu atmen, und wenn die Teilnahme an mancher Stelle sogar gleichsam ängstlich war, so wurde sie durch die Schönheit der Erscheinung zum reinen Kunstgenuß gemildert. Und hier trat jener wundervolle Accord ein, wo die Wandlerin außer aller Gefahr wie auf ihr Ruhebett hingelagert scheint und ruhige Mondesstrahlen darüberfließen. Dieser glückliche Zug entschied über den Künstler und man überließ sich im letzten Satz ungestört der Freude, die wir vom Meister zu erhalten gewohnt sind, mag er uns nun zu Kampf oder Friede führen.

Hab' ich mich in den vorigen Zeilen vielleicht zu sehr hinter das Urteil des Publikums geflüchtet, oder wollte vollends jemand einwenden, ich hätte darin zu viel Günstiges herausgelesen, so bin ich auch bereit, alles, was ich über die Trefflichkeit des Konzerts berichtet, allein zu vertreten. Denn zu sehr Not thut es, daß wahrhaft musikalischen Künstlern die Ehren gesichert werden, mit denen man Virtuosen, die nichts als ihre Finger haben, oft so unbedacht überhäuft, und daß man beide von einander trennen lerne. Ja, gäb' es nur noch viele Künstler, die in dem Sinne wie W. Bennett wirkten, — und niemandem dürfte mehr vor der Zukunft unsrer Kunst bange sein. —

Etuden für das Pianoforte.

Alexander Dreyschock,[1] acht Bravouretuden in Walzerform. Werk 1.

Niemals ist mir so leicht geworden, meinen Lesern von der Musik, um die es sich handelt, ein deutliches Bild zu geben, als diesmal; niemals konnte ich ihnen auch mit so viel Zuversicht zurufen, daß sie sich sämtlich ihre Etuden selbst schreiben können, wenn sie nur sonst wollen. Vorausgesetzt wird, daß jeder den tonischen Dreiklang (populärer ausgedrückt die

1) 1818—1869.

Noten c e g) und den Dominantenaccord kennt; ist er vollends bis zu einem Übergang in die nahen Molltonarten gediehen, so kann er Unglaubliches zustande bringen. Hat er diese nun gehörig inne, so ist das Manöver: er lege die Hände ruhig in die gewöhnlichste Accordenlage, springe dann plötzlich im Walzertakt mit einer Hand über die andere, rechts und links, aus der Höhe in die Tiefe, schreibe sich alles auf, hole sich Geld vom Verleger, — und Komposition wie Komponist sind fertig. Jedes neue Verdienst muß anerkannt werden, und so springe unser — wir hoffen junger — Komponist nur lustig weiter und gelegentlich auch einmal in das wohltemperierte Klavier von Bach, damit er mehr Accorde kennen lerne und auch anderweitigen Nutzens halber. Noch muß erwähnt werden, daß sich der Verf. auf dem Titel einen „Schüler von Tomaschek" nennt, ein Beisatz, den wir lieber wegwünschten, da man sonst glauben müßte, dieser Tonsetzer habe dem Stücke das Imprimatur erteilt, was wir aber bei der Achtung, die wir diesem gründlichen Tonsetzer schuldig sind, kaum glauben können. Mit einem Worte: die Etuden hätten nie in der Welt gedruckt, ja nicht einmal aufgeschrieben werden sollen.

. . . . . .

S. Thalberg, zwölf Etuden.
Werk 26.

Viele unserer jungen Phantasieen- und Etudenkomponisten haben sich in eine Satzform verliebt, die, früher schon häufig benutzt, durch die reichen Mittel, die man von neuem im Klavier entdeckt, in verschiedenen Arten wieder zum Vorschein gekommen ist. Man teilt nämlich irgend einer Stimme eine leidlich breite Melodie zu und umschreibt diese durch allerhand Harpeggien und künstliche Figurationen der ihr angehörigen Accorde. Macht man dies einmal neu und interessant, so mag es gelten; dann aber sollte man auch auf anderes sinnen. Ich wenigstens kann solchen Stücken nicht mehr Wert beilegen,

als dem gewöhnlichsten Liede, wie sie zu Hunderten erscheinen. Zu einem Kunstwerk gehört aber mehr; und wer wissen will was und wie viel, schlage nur seine Etuden von Moscheles 2c. nach, wo jede etwas Besonderes bezweckt und durch verschiedene Mittel wirkt. In jener Weise gefällt sich namentlich auch Thalberg. Bei einem Virtuosen, der so außerordentliche Wirkung durch seine Behandlung des Instruments hervorbringen soll, muß es auffallen, daß man in sechs ganzen Etuden eigentlich auf nichts neues trifft. Die erste der Etuden ist eine Trillerübung, die zweite gehört der eben beschriebenen Gattung an, die dritte will in einer schweren Figur- und Tonart üben, die vierte bezweckt schnelles Anschlagen der Accorde, die fünfte gehört ebenfalls zu den Harpeggienetuden, in der letzten endlich unterstützt die rechte Hand ihre Melodie auf eine gewöhnliche Weise, wozu die linke die Bässe angiebt. Wirken die Etuden also, vom Komponisten gespielt, originell und überraschend, so liegt es an seiner Vortragsweise, Bravour, an Raschheit des Tempos (das der Metronomangabe nach oft unausführbar scheint) u. dgl.; die Komposition an sich zeigt davon nichts. Was dagegen bei sämtlichen Etuden angenehm auffällt, ist, daß sie gar nicht so übertriebene Schwierigkeiten bringen, wie mancher an Sprüngen, Spannungen 2c. erwartet haben mag, ja daß die meisten im Verhältnis zum Beifall, der ihrer Bewältigung folgen wird, geradezu leicht genannt werden müssen. Denn dankbar, einschmeichelnd, gut in die Finger und Ohren fallend sind sie alle; Thalberg, der immer mehr das Publikum als den Künstler vor den Augen hat, kann überhaupt nicht anders mehr schreiben. Daß mit solchem Ausspruch nicht etwa behauptet wird man solle für Künstler unbequem und abstoßend komponieren versteht sich; nur daß sich der wahre manchmal aus der weichlichen Salonluft in das freie kräftige Element hinaussehnt meine ich. Die erste Etude ausgenommen, die zu sehr nach Schülerübung klingt, möchte ich sie daher alle Salonetuden heißen, Wiener Etuden, Etuden für gräfliche Spielerinnen

über deren Augen man wohl einen falschen Ton überhört; dagegen sich männliche Spieler und Charaktere weniger lange bei ihnen aufhalten werden. So ein Zweck schließt natürlich poetische Zustände, wie sie uns der tiefsinnige Chopin enthüllt, ebenso wie die tüchtige Solidität, die an Cramers Etuden so ergötzt, von selbst aus, wenn auch viele Wendungen auf Thalbergs eifriges Studium der Kompositionen des ersteren schließen lassen.

. . . . . .

Ludwig Berger, fünfzehn Etuden.
Werk 22.

Unter den älteren Künstlern ist es, außer Moscheles, namentlich L. Berger, der dem neuen Aufschwunge der Klaviermusik nicht müßig zugesehen hat. Überfallen ihn auch einmal alte Erinnerungen, so rafft er sich doch weit öfter in die Höhe und rührt sich, da es noch Tag ist. In der That, von einem schon bejahrten Künstler, dem im Verhältnis zur kleinen Anzahl seiner Werke ein so großer Ruf zu Teil worden, wie nicht leicht irgend jemandem, hätte man nach so langem Schweigen etwas Anderes erwartet, als solche Etuden, hätte man erwartet, daß er sich ruhig ergehen würde im Strom der Harmonieen und sich erfreuen am Andenken an ein langes segensreiches Wirken. Statt dem zeigt sich uns hier ein Blick in ein tiefbewegtes Leben, das sich mit ganzer Anstrengung auf der Höhe der Zeit erhalten will; hier und da dunkle Äußerungen, geheimnisvolle Anzeichen, auf einmal plötzliches Zusammennehmen der Kräfte, Gefühl des nahen Sieges, — alles aber aus einer echt poetischen Brust kommend und von einem Künstlerbewußtsein geleitet bis auf die Augenblicke, wo, im heftigeren Drang, es sich gleichsam selbst betäuben möchte. Und gerade hier offenbart sich der Dichter. Hier stehen dem Komponisten keine Formen und Verhältnisse im Weg, kümmert ihn kein Unterschied zwischen alt und neu; hier geht er *seine*

Bahn.[1]) Es ist so die Sehnsucht nach Ruhe, wie der Drang nach Thaten, was die meisten der Etuden charakterisiert; ein Zwiespalt, der aber der Musik keineswegs ungünstig oder fremd ist. Dadurch hat aber auch in einzelnen die Zeichnung des Ganzen etwas Schwankendes und Unsicheres erhalten, wie man es in Bergers älteren schöngeformten Etuden nicht findet. Ja man müßte es verzeihen, wenn jemand die beiden Etudenwerke im umgekehrten Lebensalter entstanden, d. h. die früheren bekannten für später geschrieben, als die jetzt erschienenen, glaubte. Wie dem sei, beide fordern zur höchsten Teilnahme auf und uns Liebe und Achtung ab. Gestehe ich auch, daß mir unter den neuen namentlich die 4te und 5te an Idee und Ausführung zurückzustehen scheinen und etwas Veraltetes an sich haben, so erhalten wir doch auch einige, die gar nicht mehr als Etuden zu betrachten sind, sondern in die erste Klasse der Kunstwerke in der kleineren Gattung gehören. Dahin rechne ich vor allen die in D moll für die linke Hand allein, die ein Meisterstück an Erfindung und Arbeit bei so geringen Mitteln; ihr zunächst die 1ste in C dur, die großartig und durchaus Berger'n angehörig, die halb freundliche halb traurige in D dur, und die gar zarte und träumerische in As dur. Auch die 8te Etude lasse sich niemand entgehen, wo das Scherzen nach und nach immer mehr abnimmt und uns hinter der losgebundenen Maske endlich ein ganzes schmerzliches Dichterantlitz ansieht. Es giebt in Leipzig einen Musiker, der mit großem Talent zur Mimik ein vom Lachen zum Weinen übergehendes Gesicht darstellt, daß man alles selbst nachmacht in seinem eigenen.[2]) Etwas Ähnliches kann man bei dieser Etude

---

1) Ich will diese Stellen genauer bezeichnen; sie sind in der 1sten Etude nach dem Schluß hin; in der 6ten, die durchaus excentrisch, an mehrern Stellen; in der 8ten auf der letzten Seite; in der 10ten auf der vierten Seite; in der 14ten zum Schluß; in der 15ten an mehren Orten. (Sch.)

2) Es war F. Striegel, Trompeter im Gewandhausorchester, später Türmer zu St. Nicolai, über den bei Jansen, Davidsbündler, S. 55 Näheres zu lesen ist.

empfinden. Auch die 2te und 14te Etude dürfen nicht übersehen werden, ihres besondern Wesens halber; namentlich spinnt sich die letztere immer tiefer und leiser in sich hinein, als ob sie sich gar nicht mehr sehen lassen wollte. Den Schluß der Etuden bildet endlich ein Seitenstück zur letzten der älteren Etuden; gleich wie eine Ausforderung des Komponisten an sich selbst, ob der ältere Künstler dem jüngern an Schöpferkraft noch gewachsen ist. Muß man das erste Original vorziehen, so hat doch auch der Pendant eine so schöne Excentrität, daß der Zwiespalt, den wir oben genauer bezeichneten, gerade zum Schluß wie eine Besiegelung des Ganzen am stärksten hervortritt. Indes möge ein freundlicher Geist dem Künstler noch öfters die heiteren lachenden Seiten des Lebens zeigen und ihn zu neuen Werken beseelen.

Rondos für Pianoforte.

Erste Reihe.

S. A. Zimmermann, Rondo. W. 5. — Valerie Momy, Rondo mit Einleitung in F. W. 4.

Über das erste Rondo würde man sich im Hausbackentum der mus. Kritik so ausdrücken: „das nicht leichte Rondo geht aus As dur und ist über ein Thema des vielbeliebten, vielschreibenden Auber gearbeitet. Wenn nun dem (mutmaßlich noch jungen) Komponisten eine Kenntnis moderner, brillanter Passagen nicht abzusprechen ist, so u. s. f. — Das Werkchen wird sich bei einer gewissen Klasse von Pianofortespielern Freunde erwerben u. s. w. — Die Druckfehler sind nicht bedeutend.“ Gestehe ich nur, daß mir viele schlechte Recensionen vorgekommen sind, — eine talentlosere Ohnmacht aber, eine trostlosere Nullität, eine gar nicht zu sagende Schlechtigkeit einer Komposition noch nie. Hiergegen verschwindet alles, was je in kurzen Anzeigen angezeigt worden ist, ja aller anspielende Witz auf Säge, Zimmermannsarbeit u. dgl. Zwischen zwei

Brettern eingeklemmt steht man am Ende der Welt und kann weder vor noch zurück. Zum Fenster hinaus!

Valerie Momy, in schlimmer Stunde nahst du dich mir! Was ich von dir halte? Niemandem will ich's sagen, als dir ins Ohr: Although You have no heart, You possess a finger of the immortal Henri (das Wortspiel ist deutsch) and the hand yields not in whiteness to the keys it touches. I could indeed wish that the Diamonds which adorn it existed in the mind (die Engländer und Franzosen haben kein Wort für unser „Gemüt"), — yet I would take the hand, if You would give it me, with this single promise on Your part that You would never compose any thing.[1]) . . . . . .

Gerade zum Rondo gehört die ätherische Schaffkraft, der die Form unter der Hand wegläuft und die sich am seltensten findet. Wir haben mehr gute Fugen, als gute Rondos.

. . . . . .

Zweite Reihe.

Vincenz Lachner, Rondino in Es. — J. Schmitt, brillantes Rondo in Es. W. 250. — Al. Schmitt, Rondo in Es. W. 78.

Der Triumphator heißt Franz mit Vornamen,[2]) daher ich nicht diesen, sondern Vincenz,[3]) wie ich höre einen von seinen Brüdern, zu loben habe. Das Rondino ist ein kleiner nackter Liebesgott mit Grübchen in den Backen, eben schalkhaft und immer auf der Flucht begriffen; in der Mitte schleppt er sich

---

1) „Du hast zwar kein Herz, aber doch einen Finger des unsterblichen Henri . . ., und die Hand giebt den Tasten, die sie berührt, an Weiße nichts nach. Ich könnte wohl wünschen, die Diamanten, die sie schmücken, säßen im Gemüt . . ., — dennoch ergriffe ich die Hand, wolltest du sie mir reichen und nur versprechen, niemals etwas zu komponieren."

2) Franz Lachner hatte mit seiner fünften Sinfonie den vom Wiener Kunstverein ausgesetzten Preis gewonnen.

3) Geb. 1811, bis 1873 Hofkapellmeister in Mannheim.

sogar mit einem Stück Beethovenscher Löwenhaut (der Komponist versteht uns gewiß), läßt aber schnell fahren, da's ihm zu schwer wird. Kurz, das Rondino macht hübsche Bilder und hinterläßt einen ganzen Eindruck: ja es brauchte sich selbst auf einer Franz Lachnerschen Siegerstirn nicht zu schämen als Lorbeerblatt; denn in Aufrichtigkeit, wenn letzterer manchmal nach etwas über oder außer seinen Kräften zu streben geschienen, so unternimmt dieser nichts, dessen Gelingen er nicht voraussähe. Doch wolle man auch nicht zu früh von einem einzigen gelungenen Schlag auf einen ganzen Helden schließen. Bringt er aber, wie er ein echtes Rondino geschrieben, so eine echte Sonatine und arbeitet sich so durch die Sonate bis zum irgend Höchsten hinauf, so soll es nicht verschwiegen bleiben.

. . . . . .

Wir kommen zu einem sehr talentvollen Mann, Hrn. Jacob Schmitt,[1]) der, wenn er nicht schon an den 250 stände, vielleicht weiter wäre. Mit einem Wort, er schreibt zu viel und nimmt die Sache zu leicht. Über die Launenhaftigkeit, mit der die Natur ihre Gaben austeilt, könnte man sich oft grämen. Dem giebt sie Charakter, aber Starrheit; jenem Erfindung, aber Leichtsinn; diesem Ruhmbegierde, aber keine Ausdauer; jenem dichterische Gedanken, aber keine Handhabe dazu; Vielen manches, den meisten wenig. Hr. Jacob Schmitt besitzt von alle diesem etwas; seine instruktiven Sachen gehören zu den besten ihrer Art, viele seiner freien Erzeugnisse sind voll musikalischen Lebens; aber sein Streben dreht sich im Kreise und kann keinen Mittelpunkt finden; seine ersten Werke sind nicht schlechter als seine letzten; wo man hingreift, Talent, — und ehe man sich's versieht, ist er wieder über alle Berge. Liegt ihm doch in seinem Bruder, Hrn. Aloys Schmitt,[2]) ein Beispiel nahe, wie man sich selbst in einem engeren Wirken zu einer vollständigen Virtuosität erheben könne!

---

1) 1796—1853.
2) 1789—1866, der Komponist wertvoller Etüden.

Hat er nicht dieselben Kräfte, und vielleicht vielseitigere! Aber wie überwiegt ihn der an Bildung, Geschmack (nicht im gewöhnlichen Modesinn), an Künstlerschaft. Hierin liegt Urteils genug über die Rondos der Gebrüder S. Das von J. Schmitt hat eine bunte Menge von Gedanken und bis auf die halbgelehrte unpassende Einleitung in Es moll (die Tonart, in der auf der Welt am wenigsten komponiert worden) den rechten Rondozug. Wie weise wirtschaftet dagegen A. Schmitt und hält mit fester Hand zwei, drei Dinge fest, zieht sie zum Knoten zusammen, entwickelt sie ebenso gut. Wollte man hier und dort am Speziellen stehen bleiben und mäkeln, so wäre kein Fertigwerden. Es handelt sich darum, wie sich des Künstlers Werk im Ganzen zeigt; im Einzelnen, was wäre da untadelhaft, was unverbesserlich! . . . . . .

Variationen für Pianoforte.

J. Nisle, Thema mit Variationen. W. 44. — C. G. Kulenkamp, brillante und leichte Variationen über einen Fandango. W. 51. — J. Ruckgaber, Variationen über ein Originalthema. W. 32. — C. Haslinger, brillante Variationen über ein Thema von Auber. W. 6. — L. Böhner, Variationen über ein bekanntes Thema. W. 99. — X. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein Thema von Wolfram. W. 11. — X. Chwatal, leichte Variationen. W. 28. — X. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein bekanntes Thema zu vier Händen. W. 29. — X. Chwatal, Variationen über ein bekanntes Thema. W. 33. — X. Chwatal, Variationen über ein Thema von Strauß. W. 34.

Unsterblich ist keines der obigen Werke, hübsch manches. Es käme nur darauf an zu wissen, was die resp. Komponisten selbst über ihre Werke urteilten. Hielten sie solche für ewig, so müßte man sie von ihrer Idee abzubringen suchen; gäben sie aber lachend zu, daß es ja Kleinigkeiten, über die nicht viel Worte zu verlieren, so müßte man ihre Bescheidenheit loben; denn Bachs können wir nicht in jeder Stunde sein, obwohl solches wünschenswert.

Nr. 1 und 2 gehören der blanksten Gewöhnlichkeit an. Hr. K. schrieb der Redaktion der Zeitschrift einmal einen Brief, in dem er sehr auf sie loszieht und den zurückgesetzten großen Künstler überall durchscheinen läßt. Wären wir seine Feinde, wie könnten wir uns jetzt rächen! Denn wer Kompositionen wie Werk 51 herausgiebt, darf keine anmaßenden Briefe an die Redaktionen schreiben. Aber wozu Feindschaft? Schreibe er also nur nicht noch einmal und ähnlich, sonst müßten wir ganz anders mit ihm reden.

Die Variationen des Hrn. Ruckgaber sind hübsch, etwas fade, aber nicht um darüber in Harnisch zu kommen. Quinten und Oktaven, die greulichsten, könnte man nachweisen; — als ob das die größten Sünden der Variationen wären! Die so gerne von einer Verschmelzung von Deutsch und Italienisch sprechen, können ihre Träume hier verwirklicht hören. Nehmt einen Baß mit einer Triolenfigur in der Decimenlage, singt dazu eine Melodie, werft einige schwindsüchtige Vorhalte hinein, und die deutsch-italienische Schule ist fertig. . . . . .

Ein bekannter deutscher Komponist antwortete einmal auf die Frage, wie ihm eine neue Oper von Auber gefalle, die gerade in Paris gegeben wurde: „die Taglioni tanzt wunderhübsch.“ Ähnlich würde ich, wollte jemand mein Urteil über die Variationen des Hrn. C. Haslinger,[1]) sagen: „die Wiener sind ein lustig Volk“. Loben muß man schon, wenn ein heutiger Komponist, der ein kleines scherzhaftes Thema vorhat, nicht mit einer Einleitung anfängt, als gält' es die Mauern von Jericho umzukomponieren. So hält sich denn das ganze Heft in einer natürlichen heiteren Stimmung, die sich nur in der zweiten Variation etwas erhöht, dann aber sogar Wertvolleres hervorbringt. Der Schluß ist überraschend.

Mitten unter den jungen Gesichtern sieht uns auf einmal

---

1) 1816—1868, Sohn von Tobias Haslinger und nach diesem Inhaber des berühmten Wiener Musikverlages.

eine alte Ruine an.[1]) Die grünen Zweige, die sie noch trägt, wolle man ihr lassen; sie erzählen von alten Zeiten und großen Menschen, die sie gesehen. Nicht ohne Teilnahme kann man's betrachten.

Die Variationshefte des Hrn. Chwatal sind fast sämtlich instruktiven Charakters und enthalten, weniges Trockene abgerechnet, allerliebste Sachen, Stübchenmusik möcht' ich sie nennen. . . . . .

Phantasieen, Capricen 2c. für Pianoforte.

Erste Reihe.

J. Tedesco, Phantasie über Motive aus Robert der Teufel. W. 6. — C. Schunke, große charakteristische Caprice über ein Thema von Meyerbeer. W. 46. — Hommage à Clara Wieck. Recueil pour le Pianoforte. — J. P. E. Hartmann, 4 Capricen. W. 18.

Wer weiß, wie Hr. Tedesco[2]) mit obiger Phantasie in Leipzig wenigstens in Erstaunen gesetzt, ja wer sogar jener Exekution selber beigewohnt hat, kann es dem Komponisten nicht verargen, daß er ein bescheidenes: „Exécutée par l'Auteur dans ses concerts" auf dem gedruckten Titelblatt beifügte. Über gewisse Dinge spräche man nicht, wenn man nicht oft gegen seinen Willen dazu gezwungen würde. Wer wird einem jungen reisenden Künstler übel wollen, ihm nicht förderlich sein! Nur das „exécutée" etc. hätte der Virtuos weglassen sollen, dieses „exécutée" etc. läßt mir keine Ruhe und Rast, verfolgt mich seit einigen Tagen in meine Träume, versetzt mir den Atem. Und dann lesen wir in einigen norddeutschen Blättern von einem Wunderspieler, dem Hannibal der Oktaven 2c. Auch dies möchte sein und verdiente keine Widerlegung. Aber dies „exécutée", dies einzige Wörtchen — — Ich kann nicht weiter.

---

1) Der hochbegabte, aber in einem unsteten Leben verkommene Joh. Ludwig Böhner (1787—1860).

2) 1817—1882.

Überhaupt wer hat die Schuld am Glücke so vieler junger Komponisten? — Meyerbeer. Ich sage nichts vom unmittelbaren Einfluß seiner Werke auf den ganzen Menschen, nichts von dem europäischen Universalstil, in welchen sich durch Bearbeitung seiner Themen am sichersten einzuschießen; ganz materiell deute ich nur auf das Gold, das göttliche, eifrige Jünger aus ihm schlagen, auf den Vorteil, hinter den Fetzen eines großen Mannes sich mit in die Unsterblichkeit einschmuggeln zu können. So auch Hr. C. Schunke.[1]) Mit Wonne wälzt er sich in des Meisters Tönen, reicht vom großen Gesamteindruck noch einmal aus duftenden Schnapsgläschen, sich tausendfach zu berauschen: kurz Meyerbeers tapferster Herold ist er. Fragt mich nicht genauer, was ihr auf den 20 Seiten Musik für welche bekommt, gewiß gute Anfänge, verwehende Klavierseufzer, eine Menge delikater Kleinigkeiten, dann das Meyerbeersche und allerliebste Ausführung, zum Schluß endlich, worauf ich längst gepaßt, eine Andeutung des Lutherschen Chorals. Doch sind dies nur Worte, Winke, die nur schwach wiedergeben, was ich mir bei den Hugenotten selbst vom Kleiderausziehen der Mädchen an bis zum Choral hinauf gedacht. Daher schwelge man nur von der Quelle selbst! . . . . . .

Scheint es doch als hätten die sämtlichen fünf geschätzten Komponisten der großen Künstlerin, der sie mit der fünften der obigen Nummern[2]) ein Andenken gebracht, zu tief in das Auge gesehen, in so romantischer Weise ergehen sie sich; ja selbst zwei ehrenfeste Organisten schwankten einen Augenblick. Im Ernst, die Sammlung ist interessant. Gleich das erste Stück, eine Caprice von E. Franck,[3]) fällt durch Kürze, Frische, Kraft und Einheit auf, während sich die Rhapsodie von A. Hesse unter dem romantischen Einfluß noch etwas verlegen benimmt, aber mit Talent aus der Schlinge zieht. Die

1) 1801—1839, ein Vetter von Ludwig Schunke.
2) Hier ist es die dritte.
3) Geb. 1824.

Vision unsers geschätzten Dr. Kahlert[1]) bekenne ich nich ganz zu verstehen, ja bekenne, daß ich sie erst Adagissim spielte, als ich zu meinem Erstaunen Presto als Tempo fand nun war es vollends dunkel um mich. Ein kleines Ungeheue von Romantik hält man sicherlich unter den Händen. Di Toccata von E. Köhler, ist auf eine lebendige Figur gebau und klingt, rasch gespielt, gut und brillant. Daß im zweite Teil immer dieselben Harmonieen vorkommen, fällt etwas au Ein Nocturno von B. E. Philipp schließt; es ist eine Kopi aber mit einem Talent gemacht, das mehr Nahrung und Au munterung verdient, als es vielleicht erhalten hat. . . . . .

Die vier Capricen von Hrn. P. E. Hartmann sind wol gearbeitet, verständig, ernst, ja finster. Es scheint aber al wolle er des Guten zu viel, als hafte er zu lange am Ein zelnen; seine Musik spricht noch nicht frei, gleich als ob ei Dämpfer darüber läge. Wo man hinfühlt, Formen und Ge danken, aber — mit einem Wort kein Gesang. In der dritte Caprice, die melodischer werden will, zeigt sich das am stärk sten: sie hat wohl Melodie, schweift aber unlustig und unsich auf und nieder; wo man rechts zu kommen glaubt, geht s links, wo man in die Tiefe, strebt sie in die Höhe. Die zar melodische Ader, die sich in den Werken der Meister durch di verwickeltsten Labyrinthe der Harmonie hindurchzieht, kann frei lich niemand mit Gewalt in sich bringen; gewiß läßt sich abe durch stetes Aufmerken, der Harmonie nicht eine zu gros Herrschaft über die Melodie einzuräumen, diese von jener nich gänzlich unterdrücken zu lassen, gar manches erreichen. Darau scheint mir der Komponist achten zu müssen. Wär' es, da wir mit unserm Rate nicht zu spät kämen, und daß er m freier leichter Brust das Ziel verfolge, dessen glückliche Er reichung wir jeder wahren Bestrebung von so ganzem Herze gönnen!

---

1) 1807—1864, Universitätsprofessor in Breslau und Mitarbeite an Schumanns Zeitschrift.

Zweite Reihe.

L. Schuberth, große Phantasie in Form einer Sonate (Souvenir de Beethoven). W. 30. — C. M. von Weber, Phantasie (les Adieux). — S. Thalberg, 3 Nocturnos. W. 21. — W. Taubert, brillantes Impromptu über ein Thema von Meyerbeer. W. 25. — W. Taubert, brillantes Divertissement (Bacchanale). Mit Begleitung des Orchesters. W. 28.

Sollte einem der obigen Komponisten vor einigen Augenblicken das linke Ohr so stark geklungen haben, daß er vor sich selbst hätte fliehen mögen, so ist das natürlich; denn ich ließ mich eben so gegen einen Bekannten aus: Freund, du weißt, ein ganzer Jean Paul'scher Walt von Sanftmut steckt in mir; in gewissen Fällen aber könnt' ich denn doch getrost aus der Haut fahren. Wir hatten neulich eine Symphonie vor, deren Verfasser so tapfer zusammengestohlen, daß wir uns die einzelnen Sätze recht gut zurückrufen konnten, wenn wir sie bezeichneten mit „Eroica-Satz, Sommernachtstraum-Satz" 2c. Der Symphonist ist aber ein Kind gegen unsern Beethovenverewiger . . . Sind wir denn dahin gekommen, daß wir Komponisten, ehe sie komponieren, erst fragen müssen, ob sie Knigges Umgang mit Menschen gelesen, — dahin, daß wir sie aufmerksam machen müssen, daß man in gebildeter Gesellschaft die Stiefel nicht ausziehen dürfe? Kennen sie nicht den Anfang des ABC der ersten Bildung? Sollen wir sie an die griechischen Schulen erinnern, in welchen den Schülern ausdrücklich gesagt wurde, daß sie die Melodieen ihrer Väter sacht und ernst nachsingen müßten und „daß sie scharfe Schläge bekamen, wenn sie jene Melodieen durch Schnörkeleien verzierlichen wollten"? Vergeht sich die Unbildung so weit, die erhabenen Gedanken eines Meisters zu betasten? Noch mehr, wagt sie es, sie förmlich zu verändern, zu verrücken? Wahrhaftig, an ihrer Verehrung kenn' ich sie. Hidschnu-Chan-Murzach wälzt sich vor einem Klotz im Staube, Peter kneipt seinen Schatz in den Backen, und Komponisten schreiben Souvenirs de Beethoven. Mein Freund sagte, ich äußere

mich etwas stark. Ich aber gelobte mir von neuem, gegen Gemeinheit und Verkehrtheit, solange ein Tropfen Bluts in mir, anzukämpfen.

In der Phantasie mit Webers Namen glaubt' ich mich etwas von meinem Verdruß erholen zu können; aber schon auf der dritten Seite schien mir jede Note wie zurufen zu wollen: „ich bin nicht von Weber." Und wenn man mir seine Handschrift zeigte, ja stände er selbst aus dem Grabe auf und beteuerte, daß die Phantasie von ihm, ich könnt' es nicht glauben. Die Getäuschten thun uns herzlich leid; meine moralische Überzeugung kann mir aber niemand nehmen. Man wird uns vielleicht Papiere vorlegen, niemals aber beweisen können, daß mit der Veröffentlichung eines durchaus schalen, auseinanderfallenden Musikstückes, und trüge es den Namen des Besten an der Stirne, irgend etwas gefördert ist.

Beim Durchgehen der Kompositionen von Thalberg war ich von jeher immer in einer gewissen Spannung, nicht als ob ich auf Platituden lauerte, sondern weil er sie immer so gründlich vorbereitet, daß man die kommende kahle Stelle ziemlich genau vorauszubestimmen weiß. In kleineren Kompositionsgattungen, die keine so nachhaltende Energie zur Vollendung erheischen, als größere Formen, finden sich solche Stellen natürlich weniger, daher mir auch das Meiste der Notturnos gefallen hat, wenn man vorweg von Vielseitigkeit und Großartigkeit der Erfindung absieht und dem Komponisten eine gewisse Süßlichkeit nicht als Schwäche anrechnet. . . . . .

Von den Kompositionen, die durch die Hugenotten hervorgerufen sind, und deren uns der Himmel nicht zu viele schenken wolle, verdient allein die von Hrn. Taubert den Namen — wenn auch nicht Kunstwerk, doch den eines guten Musikstückes. So wenig originell mir der Chor „Rataplan" 2c. vorkömmt, ja beinahe wie eine Brechung der Galloppade aus Wilhelm Tell, so hätte ich ihn doch, wenigstens einmal, unverändert zu hören gewünscht, als so wie ihn sich Herr Taubert gesetzt. Doch ist das Nebensache, und das, was der Arbeit Wert giebt,

der Bau des Ganzen, worin es den deutschen Künstlern nun niemand zuvorthut. Der Verfasser selbst legt vielleicht nur wenig Wert auf sein Hugenottenstück; indes würden wir gar nicht dagegen sein, schriebe er auch in der Zukunft manches derlei zum Vorteil für das Publikum, wie für seinen eigenen, — für jenes, das von der gediegenen Arbeit der Schale, woraus es von seinen Lieblingsgenüssen zu kosten bekömmt, ungleich mehr lernen kann, als von den windigen französischen Champagnergläsern, — für ihn, daß er von den Feinheiten des Salons so lange für sich nütze, als es einem ernsteren Streben keinen Abbruch thut, wie denn Florestan neulich in einer andern Beziehung meinte: „man müsse manches in sich hineinkomplimentieren, um es nur wieder herauszuprügeln", welchen Spaß wir ihm gern gönnen.

Im Bacchanale finden wir gerade kein bacchantisches Leben, für das dem Komponisten wohl auch der höchste Schwung der Begeisterung mangelt, aber ein lustiges Gelage, dem keine Polizei etwas anhaben wird. Die Instrumente scheinen viel darin zu sagen zu haben, wir können es leider nicht genau angeben, fehlender Partitur halber. Anklänge an Mendelssohn, wohl auch an Weber finden sich hier und da, aber in einer Weise, die ich umgekehrte Nachahmung nennen möchte, indem mancher Komponist gerade dem, dem er ähnlich wird, mit allem Fleiß auszuweichen sucht, bis er ihm in einem unbelauschten Augenblick mit dem ganzen Körper in die Arme fällt.

Ältere Klaviermusik.

Ausgewählte Tonstücke für das Pianoforte von berühmten Meistern aus dem 17. und 18. Jahrhundert, gesammelt von C. F. Becker.

In der Zeit, wo sich alle Blicke auf einen der größten Schöpfer aller Zeiten, J. Seb. Bach, mit verdoppelter Schärfe richten, mag es sich wohl schicken, auch auf dessen Zeitgenossen

aufmerksam zu machen. Kann sich freilich, was Orgel- und Klavierkomposition anlangt, niemand seines Jahrhunderts mit ihm messen, ja will mir alles andere, gegen seine ausgebildeten Riesengestalten gehalten, wie noch in der Kindheit begriffen erscheinen, so bieten einzelne Stimmen jener Zeit ihrer Gemütlichkeit wegen noch Interessantes genug dar, als daß man sie ganz überhören dürfte. Die neuen Ausrufer alter Musik versehen es meistens darin, daß sie gerade das vorsuchen, worin unsre Vordern allerdings stark waren, was aber auch oft mit jedem andern Namen, als mit dem der „Musik" belegt werden muß, d. h. in allen Kompositionsgattungen, die in die Fuge und den Kanon gehören, und schaden sich und der guten Sache, wenn sie die innigeren, phantastischeren und musikalischeren Erzeugnisse jener Zeit als unbedeutender hintenansetzen. Die Sammlung, die vor uns liegt, vermeidet diesen Fehler und bringt uns eine Reihe freier, wirklicher Tonstücke, die in ihren naiven schmucklosen Wendungen auch noch eine andere als die Verstandesseite in Anspruch nehmen. Für das Interessanteste halten wir die Sätze von Couperin († 1733), Kuhnau († 1722) und G. Böhm (um 1680). Der von Couperin hat sogar einen provençalischen Anflug und zarte Melodie, während es einem bei dem steifen Kuhnauschen Adagio ordentlich schaurig wird; G. Böhm vollends setzt mit einer gespenstigen Caprice dem Ende die Krone auf. —

. . . . . .

Fragmente aus Leipzig.

I.

Trefflicher Leser, es war nicht eher als heute möglich, mich zum Niedersetzen zu bringen, um von all' den Herrlichkeiten zu erzählen, die die vergangenen zwei Monate an Musik und Musikmenschen über uns ausgeschüttet, — eben der Herrlichkeiten halber, die sehr vom Schreiben abhielten. Mendelssohn,

Lipinski, die Lachnersche Preissymphonie, Henriette Grabau, der durchfliegende Chopin, Anfang der Euterpe, Henriette Carl, Döhler, acht Abonnement-, ebensoviel Extrakonzerte, Ludwig Berger, Anfang der Quartetten, Elisabeth Fürst, polnische, französische und englische Künstler (Nowakowsky, Brzowsky, Stamaty, Bennett), eine Menge anderer mit Briefen, Israel in Ägypten, Symphonie von Reißiger, Theater, Bachsche Motetten, — — kurz, Blüte auf Blüte trieb es: jede Woche, jeder Tag brachte etwas.

Zuerst also, wie alle wissen, daß Mendelssohn auch diesmal an der Spitze eines treuen Orchesters die Hauptbegebenheiten leitete mit der Kraft, die ihm eigen ist, und mit der Liebe, die ihm das allseitige Entgegenkommen einflößen muß. Wenn ein Orchester, ohne Ausnahme eines Einzelnen, an seinem Dirigenten hängt und glaubt, so gebührt unserm das Lob, wozu es freilich auch Grund haben mag. Von sogenannten Kabalen und dem Ähnlichem hört man hier nichts und so ist's recht und müssen Kunst und Künstler gedeihen. —

Ihm zur Seite steht David, die Stütze des Orchesters, ein Musiker vom feinsten Korn. Auch die liebgewohnte Erscheinung der ersten Sängerin Frl. Grabau nicht zu vergessen, von deren Marienstimme die Zeit höchstens das genommen, was etwa noch zu erdig daran war.[1]) Endlich der tüchtigen Mitglieder nicht zu vergessen, als da sind die HH. Queisser, der Posaunengott, C. G. Müller, Uhlrich, Grenser, die erst da recht zu arbeiten anfangen, wo andere schon ermatten.

Von solchen Kräften unterstützt und gehoben gab es bis jetzt acht Konzerte im Gewandhaus.

Nur des Ausgezeichnetsten von dem, was sie an neuen Kompositionen und Virtuosenleistungen Einheimischer und Fremder gebracht, kann hier Erwähnung geschehen.

Von neuen oder hier noch nicht gehörten Kompositionen sei zuerst der wenig bekannten ersten Ouverture zu Leonore

1) Vergl. I. 134.

von Beethoven gedacht, die an Höhe der Erfindung die Mitte zwischen der gewöhnlichen in E dur und der großmächtigen in C dur, vielleicht das Ergreifendste, was die Musik überhaupt aufzuweisen hat, behaupten mag. Bekanntlich gefiel die großmächtige in Wien wenig bei ihrer ersten Aufführung (Beethoven soll darüber geweint haben). Daher die verschiedenen Ouverturen. Hr. Schindler in Aachen hat noch eine.[1])

Sodann einer ganz neuen Ouverture zu (Shakspeares?) „Was Ihr wollt" von Ferdinand Hiller. Es wäre schlimm, wollte man nach der Aufnahme von seiten des Publikums einen Maßstab für ihren Wert oder für die Bildung des letzteren abnehmen. Der Grund der Kälte, wenigstens Stummheit, liegt allerdings zum Teil im Charakter der Ouverture selbst, deren feiner versteckter Humor durchaus mehr zum Nachdenken und Vergleichen als zur Begeisterung auffordert. Das Publikum, wie der Einzelne, haben ihre hellen und dunkeln Stunden. Spiele man die Ouverture nur noch einmal und der Vorhang wird gewiß zum Schleier, hinter dem das überraschte Auge eine Menge lustiger und trauriger Gestalten in vielfältigen Trennungen und Vereinigungen wahrnehmen wird. Außer diesem höchst besonderen Grundton ist es aber auch der natürliche Wuchs, sozusagen, und die künstlerische Gewandung, wodurch sich das Werk als Hillersches auszeichnet: an Geist überwiegt es ohne weiteres alle die Gelegenheitsouverturen, mit denen uns der Himmel in neuer Zeit so oft bestraft.

Sodann kam und ging unter unzähligen Pauken und Trompeten die Preissymphonie von Lachner. Die Zeitschrift hat über sie schon Rechenschaft gegeben.[2]) . . . . . .

Die jüngste Neuigkeit war endlich eine Symphonie, die erste, von Reißiger. Bei weitem aushaltender an innerer Kraft,

---

1) Es ist die seitdem als Nr. 2 bei Breitkopf und Härtel erschienene. (Sch.) Vergl. I. 38.

2) Die in dieser Ausgabe fortgelassene Besprechung gipfelt in dem Tadel, die Symphonie sei stillos und langweilig.

als die Lachnersche, kürzer, anspruchloser, schlägt sie vielleicht noch zu sehr ins Gebiet der Ouverture hinüber. Da der tattliche Kapellmeister selbst dirigierte, so war die freudige Aufnahme eine natürliche und ganz an der rechten Stelle. —

Dies das Bemerkenswerteste, im ganzen wenig Erfreuliche über neugebrachte Kompositionen. Von älteren meist Beethoven und Weber.

Noch erwähn' ich den 27. Oktober, den sich sicher mancher Gewandhausmusiker rot angestrichen im Gedächtnis. Was in andern Städten zur Alltäglichkeit herabgezogen worden, das Wiederverlangen von ganzen Orchestersätzen, mag in Leipzig als außergewöhnliche Auszeichnung gelten, wie sie eben in jeder Hinsicht das Orchester durch hinreißenden Vortrag der großen Leonorenouverture an jenem Abend verdiente. Wie herrlich stand da die Kunst über den äußeren und inneren Spaltungen, die an einem Orte, wo sich so viele bedeutende Naturen durchkreuzen, freilich nicht ausbleiben können, — und rückte alles versöhnend aneinander.

Bilden so die größern Leistungen die Säulen des Musiklebens, so schlingen sich die der Virtuosen wie duftige Kränze hindurch, unter denen die schönsten wiederum: ein Violinkonzert, von David meisterlich gespielt, italienische Bravourarien, von Frl. Fürst gesungen mit italienischer Stimme und eigentümlicher Manier, Klaviersätze, von Hrn. Theod. Döhler zum Entzücken gespielt und zum Wildwerden komponiert, ein interessantes, vielleicht zu viel verschlungenes Violoncellkonzert von J. B. Groß, ebenso ein leichteres Quartettstück über eine Barcarole, von ihm, den HH. David, Uhlrich und Queisser wahrhaft reizend ausgeführt, vor allem das G dur-Konzert von Beethoven für Klavier mit seinem großgeheimnisvollen Adagio, von Mendelssohn begeistert und begeisternd gespielt, sodann Violinvariationen von Fr. Schubert[1]) (nicht unserm), von Uhlrich glänzend vorgetragen, deutsche Arien von Weber

1) 1808—1878, Konzertmeister in Dresden.

und Spohr, von Hrn. Söfſelmann aus Darmſtadt gut ge ſungen, endlich ein Flötenkonzert von Lindpaintner, vo Hrn. Grenſer mit der wohlthuenden Meiſterſchaft vorgetrage die dieſen Künſtler ſo hoch ſtellt.

II.

Als ich heute die Zettel der letzten zwölf Abonnemen konzerte durchflog und mir die Buchſtaben manches der gehörte Muſiken vollſtändig, vieles halb zurückriefen, ſtrebte die Pha taſie alles in ein Bild zuſammenzufaſſen, und unverſehen ſtand eine Art blühender Muſenberg vor mir, auf dem i unter den ewigen Tempeln der ältern Meiſter neue Säule gänge, neue Bahnen anlegen ſah, zwiſchendurch, wie Blume und Schmetterlinge, luſtige Virtuoſen und liebliche Sängerin nen: alles in ſo reicher Fülle und Abwechſelung durcheinan der, daß ſich Gewöhnliches und Unbedeutenderes von ſelb überſah.

Was in der Zeit von älteren Kompoſitionen gegeben wurd findet man in den vorhergehenden Nummern in der Chron notiert. Manche Leute glauben ihr möglichſtes zu thun, wen ſie auf „einen Mozart“, „einen Haydn“ ꝛc. als auf groſ Meiſter aufmerkſam machen. Als ob man das nicht an de Sohlen abgeſchliffen haben müßte! Als ob es ſich nicht vo ſelbſt verſtände, ob man ihre Muſik nicht in- und auswendi kennen müſſe! Nur die D moll-Symphonie macht ihnen noc zu ſchaffen und ſie fragen, ob ſie denn eigentlich nicht üb die Grenzen des Rein-Menſchlichen hinausginge? — Freili ſoll man Beethoven nach Zollen meſſen (nach König Lear ſch aber gewiß) und das Studium der Partitur thut das übrig

Dankbar aber vor allem muß man anerkennen, wie ſi die Direktion, namentlich in dieſer Saiſon, angelegen ſein lie Manuſkripte, weniger Gekanntes, kurz Neues vorzuführen. I dieſer Hinſicht möchten ſich kaum die Weltſtädte mit dem kle nen Leipzig meſſen. Und wenn man ſich auch in manche

getäuscht fand, so wurden doch Urteile angeregt, Meinungen festgestellt, hier und da auch freudige Aussichten eröffnet. So gab es neue Symphonieen vom Stuttgarter Molique, vom Kapellm. Strauß in Karlsruhe, vom MD. Hetsch in Heidelberg. Das Publikum stimmte in seinem Urteil über sie fast zusammen, obgleich ohne Zweifel der ersteren der Vorrang gebührt. In allen geschickte Arbeit, wohlklingende Instrumentation, treues Festhalten an die alte Form, sonst aber nachweislich überall Anklänge an Dagewesenes, in der von Strauß, besonders im ersten Satz, so auffallend in Ton- und Taktart, Form und Idee, daß man den ganzen ersten Satz der heroischen Symphonie wie eine Gestalt am Wasser abgespiegelt sehen kann, aber freilich umgestürzt und blässer.

Ganz besondere Erwähnung gebührt der von Eduard Marxsen für großes Orchester instrumentierten sogenannten Kreutzerschen Sonate von Beethoven, von der schon Hr. Ritter von Seyfried in diesen Blättern gerühmt, wie es die mit ungewöhnlicher Instrumentkenntnis, mit Liebe und Phantasie im Beethovenschen Geist geschriebene Partitur verdient. Dagegen scheint mir der Gedanke, das im Original fehlende Scherzo durch eines aus der großen, in einer ganz andern Lebens- und Kunstepoche entstandenen B dur-Sonate zu ersetzen, in so hohem Grade unglücklich, ja auch die Instrumentation dieses Satzes im Vergleich zu den andern so ungeschickt und wie von einer andern Hand herrührend, daß ein ordentlicher Beethovener darüber eher wüten, als in die Heiterkeit des Leipziger Publikums einstimmen müßte; der dithyrambische Aufschwung im letzten Satz machte das verkehrte Einschiebsel allerdings durchaus vergessen. Seien hiermit alle Konzertdirektionen um Aufführung dieser prachtvollen ins Große gemalten Kopie ebenso angegangen, wie um Hinweglassung des Scherzos, und machten sie sich den reproducierenden Komponisten zum Todfeind dadurch.

Wenn sich die neugebrachten Symphonieen also in ziemlich gleichen Kreisen bewegten, so waren die neuen Ouverturen ihrer

innern und äußern Verschiedenheit halber um so merkwürdiger. Florestan fragte neulich schelmisch genug: „zu welchem Stück von Shakspeare denn die meisten Ouverturen geschrieben würden" 2c.[1]): bei den vier fraglichen wäre jedoch der Witz nichts weniger als gut anzubringen. Eine zur Oper „Der Besuch im Irrenhaus" von J. Rosenhain in Frankfurt verriet freilich viel Sympathie zu unsern westlichen Nachbarn, und Schönes, Sonderbares und Gemeines wechselten darin so rasch, daß man nirgends Fuß fassen konnte; indes zeugte sie auch von einem gewandten Talent, dem, wenn es noch Würdigeres leisten sollte, nur mehr Wachsamkeit über einen angebornen Leichtsinn anzuraten wäre. In einem phantastischen Vorspiel von Raupachs „Tochter der Luft" von Spohr stellte sich seine bekannte Eigentümlichkeit mehr als je heraus, seine elegisch klagenden Violinen, seine wie vom Hauch berührt anklingenden Klarinetten, der ganze edle leidende Spohr; im ganzen bin ich jedoch nicht klar worden und die Partitur konnte ich mir nicht verschaffen. Um so genauer kenn' ich die gegebene Ouverture von Ferdinand Hiller, Namens „Fernando", spanischen Charakters, ritterlich, durchweg interessant, überaus sorgsam und fein gearbeitet, nach Beethovenscher Bedeutsamkeit strebend, im Hauptrhythmus aber leider Note auf Note auf einen Gedanken von Franz Schubert (aus einem Marsch in C dur) so genau gebaut, daß sie mir (auch im Grundcharakter) wie eine größere Ausführung dieses Schubertschen Marsches vorkam. Mit nicht minder Freude habe ich oft „die Najaden", Ouverture von William Sterndale Bennett, durchlesen; ein reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild. Wenn sie sich allerdings an das Mendelssohnsche Genre anlehnt (wie ja auch Mendelssohn sich an die Ouverture zu Leonore), ja wenn er alles, was sich von Anmut und Weiblichkeit in Weber, Spohr und Mendelssohn findet, wie zu einer Tonflut ver-

1) In der Zeitschr. steht hier die Anmerkung: Eusebius antwortete gutmütig: „zu Romeo und Julie". Florestan meinte aber wohl zu „Viel Lärmen um Nichts".

mischt und davon aus vollen Bechern reicht, so ist es eben geistige Brüderschaft, die die Vorzüge anderer lebendig in sich aufgenommen und sich zu eigen gemacht hat. Welche blühende Poesie aber überdies in dem Werk, wie innig im Gesang und zart im Bau, welch' schöne weiche Instrumente! Gegen den Vorwurf einer gewissen Monotonie kann man sie indes kaum in Schutz nehmen; namentlich gleichen sich die zwei Hauptthemas zu viel.

Interessant waren die einzelnen Scenen aus Faust vom Fürsten Radziwill.[1]) Bei aller Hochachtung für das Streben des erlauchten Dilettanten will es mir scheinen, als hätte man dem Werk durch das allzugroße Lob von Berlin aus eher geschadet. Die wirklich äußerst unbehilflich instrumentierte Ouverture schon müßte dem Musiker die Augen öffnen, wenn nicht die Wahl der Mozartschen Fuge gleich vorneherein dem Beurteiler. Wenn sich der Komponist der Aufgabe der Ouverture nicht gewachsen fühlte und die gewiß nicht zu verwerfende Idee, ein Faustdrama mit einer Fuge, der tiefsinnigsten Form der Musik, zu eröffnen, nicht auszuführen vermochte, so gab es doch gewiß noch andere, mehr Faustischen Charakters, als die von Mozart, die noch niemand ein Meisterstück nennen kann, wenn man anders welche von Bach und Händel kennt. Der Eintritt der Harmonika und der nacheinander aufgebaute Dreiklang wirkt im Anfang allerdings eigen und schauerlich, in der Länge aber geradezu quälend, daß man sich wegwünschte. Und dann meine ich, ist doch mit einem einzigen, gewiß zwei Minuten aushaltenden Cis dur-Accord zu wenig musikalische Kunst entwickelt. Vielem Einzelnen der folgenden Nummern kann aber niemand ihren eigentümlichen Wert absprechen, eine unbefleckte Phantasie, eine sozusagen fürstliche Einfalt, eine Erfindungskraft, die die Sache oft an der Wurzel packt.

Neu, d. h. erst hundert Jahre alt, war auch das D moll-Konzert für Klavier von J. S. Bach, von Mendelssohn ge-

1) 1775—1833.

spielt und vom verstärkten Saitenquartett begleitet. Vieles, was mir bei diesem erhabenen Werk, wie bei einigen Scenen aus einer der Gluckschen Iphigenien an Gedanken beikam, möchte ich hier sagen. Ein Blick auf den weiten Weg, den wir noch zurückzulegen haben, verhindert mich daran. Eines soll aber je eher je besser die Welt erfahren. Sollte sie es wohl glauben, daß in den Musikschränken der Berliner Singakademie, welcher der alte Zelter seine Bibliothek vermacht, noch wenigstens sieben solcher Konzerte und außerdem unzählige andere Bachsche Kompositionen im Manuskript wohlbehalten aufbewahrt werden? Nur Wenige wissen es; sie liegen aber gewiß dort. Überhaupt, wär' es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämtlicher Werke von Bach entschlösse?[1]) Man sollte meinen und könnte ihr vielleicht dann die Worte eines Sachkundigen, der sich Seite 76 dieses Bandes d. N. Zeitschr. über dies Unternehmen ausläßt, als Motto voransetzen. Dort heißt es nämlich:

„Daß Sie Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl thut, und ich bald im vollen Kaufe zu sehen wünsche ꝛc."

Man schlage nur nach![2]) —

Und jetzt zu den Sängerinnen und Virtuosen, die diese nie genug zu lobenden Konzerte verschönerten als Arabesken. Gewöhnlicheres übergeh' ich. So sind es denn von ersteren: Frl. Grabau, wie immer fertig, fest, künstlerisch, echt, und Frl. Werner, Novizin, jung, frisch an Stimme und Gestalt, talentvoll. B. Moliques meisterliches Spiel seines D moll-Konzertes (Jemand meinte, B moll läge hier näher) ist schon

---

1) Der Gedanke hat sich zur Freude aller Künstler seitdem verwirklicht (1852). (Sch.)

2) Der „Sachkundige" ist Beethoven, von dem an der angeführten Stelle einige Briefe abgedruckt sind.

in diesen Blättern erwähnt worden, ebenso W. Bennetts innig musikalisches Leben im Vortrag. Als Kunstgenüsse erster Art bleiben noch zu erwähnen das E moll-Konzert von Spohr, von David gespielt, Posaunenvariationen von C. G. Müller, von Queisser geblasen, das Es dur-Konzert von Beethoven und das in G moll von Mendelssohn, von Mendelssohn gespielt, d. h. in Erz gegossen nach seiner Weise.

Den Beschluß des diesjährigen Konzertcyklus machte die neunte Symphonie von Beethoven. Das unerhört schnelle Tempo, in dem der erste Satz gespielt wurde,[1]) nahm mir geradezu die ganze Entzückung, die man sonst von dieser überschwenglichen Musik zu erhalten gewohnt ist. Dem dirigierenden Meister gegenüber, der Beethoven kennt und verehrt, wie so leicht niemand wieder, mag dieser Ausspruch unbegreiflich scheinen, und endlich, wer könnte hier entscheiden, als Beethoven selbst, dem dies leidenschaftliche Treiben des Tempos unter Voraussetzung eines makellosen Vortrags vielleicht gerade recht gewesen? So muß ich denn diese Erfahrung, wie so manche, zu meinen merkwürdigsten musikalischen zählen, und mit einiger Trauer, wie schon allein über das äußere Erscheinen des Höchsten ein Meinungszwiespalt entstehen kann. Wie sich aber freilich im Adagio alle Himmel aufthaten, Beethoven wie einen aufschwebenden Heiligen zu empfangen, da mochte man wohl alle Kleinigkeiten der Welt vergessen und eine Ahnung von Jenseits die Nachblickenden durchschauern. —

III.

Es mag wohl über zehn Jahre her sein,[2]) daß sich in einem unscheinbaren hiesigen Lokale einige junge Musiker versammelten, teils gute alte Werke, teils ihre eigenen neuesten aufzuführen, oder auch sich untereinander hören zu lassen. Mit-

---

1) Vergl. I. 54.
2) Es war im Jahre 1824.

glieder auf Mitglieder meldeten sich; nach und nach verlautete auch im Publikum davon; Teilnahme und Neugierde trieb mehrere hinein; die geheime Gesellschaft bekam Mut, führte größere Werke mit größeren Mitteln auf, gab sich einen Namen, Euterpe, wählte einen Ausschuß und in einem anerkannt guten Musiker, Hrn. C. G. Müller, einen Direktor. Schon im Winter 1835 verlegte die Gesellschaft ihr Übungszimmer in einen anständigen schönen Saal. Daß er immer gedrückt voll, bezeugte ihr die wachsende Gunst des Publikums, — und so gab es auch im vergangenen Winterhalbjahre vom 12. November bis 14. März zwölf solcher Konzerte, und wenn man etwa Montags fragte: „ob es abends nicht irgend was gäbe", bekam man auf echt Leipzigerisch meistens zur Antwort: „'s ist Euterpe". Im Grunde mußte sich aber die ehrenwerte Gesellschaft ihre Konzertabende recht zusammenborgen, da die meisten Mitglieder auch im Theater, in den Gewandhaus-, Extra- und andern Konzerten mitspielen und es nur wenige Tage giebt, wo es nicht hier und da zu thun gäbe. Dieses Nichtbestimmtsein eines eigentlichen Konzertabends giebt aber dem Institut sogar einen leichten Anstrich von poetischer Freiheit, und stehen die Euterpisten nun wirklich vor ihren erleuchteten Pulten, so spielen sie so frisch zu, daß sie einem sogar lieber als irgend eine fürstliche Kapelle, wo niemand zucken soll mit den Augen und selig sein in der Musik. Zur Sache! Die ursprüngliche Tendenz des Vereins also, Aufführung der besten Werke der besten Meister, dann von Kompositionen Neuerer (Einheimischer wie Fremder), endlich Vortrag von Solo-, auch Ensemblestücken von Mitgliedern und Nichtmitgliedern des Vereins, gilt auch jetzt noch fort, nur daß sich das Ganze auf eine höhere Stufe gehoben hat, daß mit mehr Wahl verfahren wird. Gesang ist durchaus ausgeschlossen, was manches gegen sich, aber auch das für sich hat, daß so der Verein eine bestimmte Farbe bekommen, ja daß er sich zu seinem Vorteil nur im Instrumentalen befestigt.

Die Ausführung der Symphonieen und Ouverturen giebt

der in den Gewandhauskonzerten nicht viel nach, natürlich, da es meist Musiker von daher sind. Spielt man dort mit mehr Respekt, so hier mit mehr Keckheit; steht dort der Direktor felsenfest im Tempo, so geht es hier in einem Beethovenschen Scherzo über Kopf und Hals dem Ende zu. Beide Institute sind einander nützlich, beide von größtem Einfluß auf die verschiedenen Stände der Zuhörer. Gewisse Fehler dürften freilich nie vorkommen und müßten mit einer Art Tod bestraft werden; so blies ein Euterpist in den ersten Takten des Allegretto der 7ten Symphonie von Beethoven ein verdammtes Cis; doch wollen wir solche Fälle neckenden Kobolden beimessen, die sich zufällig wohl einmal in eine Oboeröhre verkrochen. Von den Symphonieen der Meister gab es nun die in C moll, D dur, die Pastoral-, F dur, und eine gewisse in A dur von Beethoven, von Mozart die in C dur mit der Fuge (Jupiter), von Haydn die in Es dur, von Spohr die Weihe der Töne: — von Mitgliedern der Gesellschaft eine ältere in D dur und die oft besprochene in C moll von C. G. Müller, eine in F moll von F. L. Schubert: — von Fremden eine in G moll von Gährich. In den Ouverturen war ebenfalls schönste Auswahl von ältern getroffen, unter denen namentlich die zu Samori vom pedantisch-genialen Abt Vogler zu erwähnen; von neusten gab es welche von Attern, Conrad und von Berlioz die zu den Vehmrichtern, welche letztere für ein Ungeheuer ausgeschrieen ist, während ich in ihr nichts als eine nach gutem Schnitt, klar gehaltene, im Einzelnen noch unreife Arbeit eines französischen Musikgenies entdecken kann, das jedoch hier und da einige Blitze schleudert, wie Vorläufer des kommenden Gewitters,[1]) das in seinen Symphonieen ausdonnert. In den heimischen Euterpesaal zurückkehrend, so sticht freilich nach solchen Donnerwettern ein Konzertino für Horn und dgl. schwächlich genug ab, wie wir denn die Vorträge der

1) Ursprünglich heißt es „prächtigen" Gewitters; die Streichung ist bezeichnend für die spätere Änderung von Schumanns Ansicht über Berlioz.

Solisten getrost übergehen können, da die von gänzlich unbekannten nicht der Art, daß sie eine strenge Kritik ausbalten könnten, die der bekannteren (wie Queisser, Uhlrich, Grabau) anderweitig genug bekannt sind. Damit sei aber nicht gemeint, daß die Euterpe die ersten Versuche junger Virtuosen ausschließen solle, im Gegenteil gebeten, diese vorbereitende praktische Schule für öffentliches Auftreten und Konzertroutine fortbestehen und allen, die aufzutreten wünschen, offen stehen zu lassen.

Hatte man nun noch nicht genug an den 32 Konzerten im Gewandhaus und Hotel de Pologne, so konnte man sich ruhiger in den Quartetten ergehen, die Hr. Konzertmeister David mit Hrn. Uhlrich, Grenser und Queisser veranstaltet. Leider gab es nur vier, die nächsten Winter wenigstens zu verdoppeln wären. Die Herren sind bekannt; namentlich erhalte uns der Himmel diesen Konzertmeister.

Wenn wir so mit einigem Stolz auf drei Institute sehen, wie sie, mit Begeisterung an den edelsten Werken unseres Volkes aufgezogen, kaum eine andere deutsche Stadt aufzuweisen hat, so wird sich mancher Leser gefragt haben, warum die Zeitschrift mit einem Bericht über die einzelnen Leistungen oft so lange angestanden. Bekennt es Schreiber dieser Zeilen offen, so ist seine doppelte Stellung als Redigent und als Musiker daran schuld. Den Musiker interessiert nur das Ganze, und von den Einzelnen nur die Bedeutendsten; als Redigent möchte er von allem sprechen. Als Musiker müßte er manches verschweigen, was der Redigent der Vollständigkeit wegen erwähnen müßte. Wo aber auch Zeit hernehmen, alles Einzelne gründlich und mit Nutzen für die Künstler zu besprechen! Denn mit Phrasen, wie: „hat sich Beifall erworben, fand Teilnahme, wurde sehr beklatscht", wird nichts vom Fleck gebracht, alles verwaschen, niemand geehrt, Meister und Schüler über einen Leisten geschlagen. So werden wir auch künftighin, immer mehr die Sache als die Person im Auge, die Ereignisse in größern Zeiträumen zusammenfassen, wo sich das Kleinere

von selbst ausscheidet und ein schärferer Abriß des Ganzen sich herausstellt, — den Lebenden und Nachfolgenden aber ein erfreuliches Bild der Jugendkraft und des schwungvollen Lebens, dem die Musikgeschichte unserer Stadt kein ähnliches an die Seite zu stellen hat.

IV.

Ist mir's doch heute wie einem jungen mutigen Krieger, der zum erstenmal sein Schwert zieht in einer großen Sache! Als ob dies kleine Leipzig, wo einige Weltfragen schon zur Sprache gekommen, auch musikalische schlichten sollte, traf es sich, daß hier, wahrscheinlich zum erstenmal in der Welt nebeneinander, die zwei wichtigsten Kompositionen der Zeit zur Aufführung kamen, — die Hugenotten von Meyerbeer und der Paulus von Mendelssohn. Wo hier anfangen, wo aufhören! Von einer Nebenbuhlerschaft, einer Bevorzugung des Einen vor dem Andern kann hier keine Rede sein. Der Leser weiß zu gut, welchem Streben sich diese Blätter geweiht, zu gut, daß, wenn von Mendelssohn die Rede ist, keine von Meyerbeer sein kann, so diametral laufen ihre Wege auseinander, zu gut, daß, um eine Charakteristik beider zu erhalten, man nur dem Einen beizulegen braucht, was der Andere nicht hat, — das Talent ausgenommen, was beiden gemeinschaftlich. Oft möchte man sich an die Stirn greifen, zu fühlen, ob da oben alles noch im gehörigen Stande, wenn man Meyerbeers Erfolge im gesunden musikalischen Deutschland erwägt, und wie sonst ehrenwerte Leute, Musiker selbst, die übrigens auch den stilleren Siegen Mendelssohns mit Freude zusehen, von seiner Musik sagen, sie wär' etwas. Noch ganz erfüllt von den Hochgebilden der Schröder-Devrient im Fidelio ging ich zum erstenmal in die Hugenotten. Wer freut sich nicht auf neues, wer hofft nicht gern! Hatte doch Ries mit eigener Hand geschrieben, manches in den Hugenotten sei Beethovenschem an die Seite zu stellen ꝛc.! Und was sagten andere,

was ich? Geradezu stimmte ich Florestan bei, der, eine gegen die Oper geballte Faust, die Worte fallen ließ: „im Crociato hätte er Meyerbeer noch zu den Musikern gezählt, bei Robert dem Teufel habe er geschwankt, von den Hugenotten an rechne er ihn aber geradewegs zu Franconi's Leuten." Mit welchem Widerwillen uns das Ganze erfüllte, daß wir nur immer abzuwehren hatten, kann ich gar nicht sagen; man wurde schlaff und müde vom Ärger. Nach öfterem Anhören fand sich wohl manches Günstigere und zu Entschuldigende heraus, das Endurteil blieb aber dasselbe, und ich müßte denen, die die Hugenotten nur von weitem etwa dem Fidelio oder Ähnlichem an die Seite zu setzen wagten, unaufhörlich zurufen: daß sie nichts von der Sache verständen, nichts, nichts. Auf eine Bekehrung übrigens ließ' ich mich nicht ein; da wäre kein Fertigwerden.

Ein geistreicher Mann hat Musik wie Handlung am besten durch das Urteil bezeichnet, daß sie entweder im Freudenhause oder in der Kirche spielten.. Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empörts, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheben, empört die Oper von der Ouverture an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir ehestens lebendig verbrannt werden sollen.[1]) Was bleibt nach den Hugenotten übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausstellt. Man überlege sich nur alles, sehe, wo alles hinausläuft! Im ersten Akt eine Schwelgerei von lauter Männern und dazu, recht raffi-

---

1) Man lese nur die Schlußzeilen der Oper:

Par le fer et l'incendie
Exterminons la race impie!
Frappons, poursuivons l'hérétique.
Dieu le veut, Dieu veut le sang,
Oui, Dieu veut le sang! (Sch.)

niert, nur eine Frau, aber verschleiert; im zweiten eine Schwelgerei von badenden Frauen und dazwischen, mit den Nägeln herausgegraben für die Pariser, ein Mann, aber mit verbundenen Augen. Im dritten Akt vermischt sich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts steht in den Hugenotten: vergebens würde man einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen. Meyerbeer nagelt das Herz auf die Haut und sagt: „seht, da ist es, mit Händen zu greifen." Es ist alles gemacht, alles Schein und Heuchelei. Und nun diese Helden und Heldinnen, — zwei, Marcell und St. Bris, ausgenommen, die doch nicht gar so elend zusammensinken. Ein vollkommner französischer Wüstling,[1]) Nevers, der Valentine liebt, sie wieder aufgiebt, dann zur Frau nimmt, — diese Valentine selbst, die Raoul liebt, Nevers heiratet, ihm Liebe schwört[2]) und sich zuletzt an Raoul trauen läßt, — dieser Raoul, der Valentine liebt, sie ausschlägt, sich in die Königin verliebt und zuletzt Valentine zur Frau erhält, — diese Königin endlich, die Königin all' dieser Puppen! Und dies läßt man sich alles gefallen, weil es hübsch in die Augen fällt und von Paris kömmt, — und ihr deutschen sittsamen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu? — Und der Erzkluge aller Komponisten reibt sich die Hände vor Freuden! Von der Musik an sich zu reden, so reichten hier wirklich keine Bücher hin; jeder Takt ist überdacht, über jeden ließe sich etwas sagen. Verblüffen oder kitzeln ist Meyerbeers höchster Wahlspruch und es gelingt ihm auch beim Janhagel. Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzosen außer sich sind, so gesteh' ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Kontrapunkt, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin. Wie

1) Worte wie „je ris du Dieu de l'univers" etc. sind Kleinigkeiten im Texte. (Sch.)

2) D'aujourd'hui tout mon sang est à vous etc. (Sch.)

überlegt-schal, wie besonnen-oberflächlich, daß es der Jahrhage ja merkt, wie grobschmiedmäßig dieses ewige Hineinschreien Marcells „Eine feste Burg" ꝛc. Viel macht man dann au der Schwerterweihe im vierten Akt. Ich gebe zu, sie hat vie dramatischen Zug, einige frappante geistreiche Wendungen un namentlich ist der Chor von großer äußerlicher Wirkung Situation, Scenerie, Instrumentation greifen zusammen, un da das Gräßliche Meyerbeers Element ist, so hat er hier auc mit Feuer und Liebe geschrieben. Betrachtet man aber di Melodie musikalisch, was ist's als eine aufgestutzte Marseillaise Und dann, ist's denn eine Kunst, mit solchen Mitteln an s einer Stelle eine Wirkung hervorzubringen? Ich tadle nich das Aufbieten aller Mittel am richtigen Orte; man soll abe nicht über Herrlichkeit schreien, wenn ein Dutzend Posaunen Trompeten, Ophykleïden und hundert im Unisono singend Menschen in einiger Entfernung gehört werden können. Ei Meyerbeersches Raffinement muß ich hier erwähnen. Er kenn das Publikum zu gut, als daß er nicht einsehen sollte, da zu viel Lärm zuletzt abstumpft. Und wie klug arbeitet er den entgegen! Er setzt nach solchen Prasselstellen gleich ganz Arien mit Begleitung eines einzigen Instrumentes, als ob e sagen wollte: „seht, was ich auch mit Wenigem anfange kann, seht, Deutsche, seht!" Einigen Esprit kann man ihn leider nicht absprechen. — Alles Einzelne durchzugehen, wi reichte da die Zeit aus! Meyerbeers äußerlichste Tendenz höchste Nichtoriginalität und Stillosigkeit sind so bekannt, wi sein Talent geschickt zu appretieren, glänzend zu machen, dra matisch zu behandeln, zu instrumentieren, wie er auch einen großen Reichtum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, sogar Spohr kurz die gesamte Musik nachweisen. Was ihm aber durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal mekkernde, unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte schon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vor kömmt (S. 6, 17, 59, 68, 77, 100, 117), ward's aber zuletzt

überdrüssig. Manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der Haß wegleugnen; so ist Marcells Schlachtlied von Wirkung, so das Lied des Pagen lieblich; so interessiert das Meiste des dritten Aktes durch lebendig vorgestellte Volksscenen, so der erste Teil des Duetts zwischen Marcell und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so der Spottchor durch komische Behandlung, so im vierten Akt die Schwerterweihe durch größere Eigentümlichkeit und vor allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken: — — was aber ist das alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Unmusik des Ganzen? Wahrhaftig, und der Herr sei gelobt, wir stehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen, man müßte denn die Bühne zu einem Galgen machen, und dem äußersten Angstgeschrei eines von der Zeit gequälten Talentes folgt im Augenblicke die Hoffnung, daß es besser werden muß.[1])

V.

— — Wenden wir uns mit einigen Worten zu einem Edleren. Hier wirst du zum Glauben und zur Hoffnung gestimmt und lernst deine Menschen wieder lieben; hier ruht es sich wie unter Palmen, wenn du dich müde gesucht und nun

---

1) Der obige Artikel wurde von Schumann nach mehrmaligem Hören der „Hugenotten" geschrieben; er ist nicht der Ausfluß augenblicklicher Verstimmung oder gar persönlicher Eingenommenheit, sondern die wohlüberlegte Darlegung des Standpunkts, den Sch. dem Komponisten gegenüber einnahm, und den er auch für die Folge unerschütterlich festhielt. So bekräftigt er denn auch sein Schlußurteil in der Zeitschr. mit den Worten: „Nie unterschrieb ich etwas mit so fester Überzeugung als heute. Robert Schumann"; und im Januar 1850 schreibt er an Hiller: „Sonst ist jetzt alles in Spannung auf den Propheten — und ich habe viel deshalb auszustehen. Mir kommt die Musik sehr armselig vor; ich habe keine Worte dafür, wie sie mich anwidert"; in seinem Theaterbüchlein endlich findet sich als Erinnerung an eine Aufführung des Propheten nichts als ein stumm beredtes Totenkreuz.

eine blühende Landschaft dir zu Füßen liegt. Es ist der Paulus ein Werk der reinsten Art, eines des Friedens und der Liebe. Du würdest dir schaden und dem Dichter wehe thun, wolltest du es nur von weitem mit Händelschen oder Bachschen vergleichen. Worin sich alle Kirchenmusik, worin sich alle Gottestempel, alle Madonnen der Maler gleichsehen, darin gleichen sie sich; aber freilich waren Bach und Händel, da sie schrieben, schon Männer, und Mendelssohn schrieb beinahe ganz Jüngling.[1]) Also das Werk eines jungen Meisters, dem noch Grazien um die Sinne spielen, den noch Lebelust und Zukunft erfüllen; nicht zu vergleichen mit einem aus jener strengern Zeit, von einem jener göttlichen Meister, die ein langes heiliges Leben hinter sich, mit den Häuptern schon in die Wolken sahen.

Der Gang der Handlung, das Wiederaufnehmen des Chorals, den wir schon in den alten Oratorien finden, die Teilung des Chors und der Einzelnen in handelnde und betrachtende Massen und Personen, die Charaktere dieser Einzelnen selbst, — über dies wie über anderes ist schon vielfach in diesen Blättern gesprochen. Auch daß die Hauptmomente zum Nachteil des Eindrucks des Ganzen schon in dem ersten Teile der Handlung liegen, daß die Nebenperson Stephanus wenn nicht ein Übergewicht über Paulus erhält, so doch das Interesse an diesem schmälert, daß endlich Saulus mehr wirkt in der Musik als Bekehrter, denn als Bekehrender, ist ebenfalls richtig bemerkt worden, sowie daß das Oratorium überhaupt sehr lang ist und bequem in zwei zerfallen könnte. Anziehend zum Kunstgespräch ist vor allem Mendelssohns dichterische Auffassung der Erscheinung des Herrn; doch meine ich, man verdirbt durch Grübeln und könnte damit den Komponisten nicht ärger beleidigen, als hier in einer seiner schönsten Erfindungen. Ich meine, Gott der Herr spricht in vielen Zungen, und den Auserwählten offenbart er ja seinen Willen durch Engelchöre; ich

---

1) Der Paulus war im Winter 1835—1836 beendigt und zuerst Pfingsten 1836 auf dem Musikfest in Düsseldorf aufgeführt worden.

meine, der Maler drücke die Nähe des Höchsten durch oben aus dem Saum des Bildes hervorschauende Cherubköpfe poetischer aus, als durch das Bild eines Greises, das Dreifaltigkeitszeichen 2c. Ich wüßte nicht, wie die Schönheit beleidigen könnte, wo die Wahrheit nicht zu erreichen ist. Auch hat man behaupten wollen, daß einige Choräle im Paulus durch den seltenen Schmuck, mit dem sie Mendelssohn umgeben, an ihrer Einfalt einbüßten. Als ob die Choralmusik nicht ebensogut Zeichen für das freudige Gottvertrauen wie für die flehende Bitte habe, als ob zwischen „Wachet auf" 2c. und „Aus tiefer Not" 2c. kein Unterschied möglich wäre, als ob das Kunstwerk nicht andere Ansprüche befriedigen müsse, als eine singende Gemeinde! Endlich hat man den Paulus sogar nicht einmal als ein protestantisches Oratorium, sondern nur als Konzertoratorium gelten lassen wollen, wobei ein Gescheiter den Mittelweg vorschlug, es doch „protestantisches Konzertoratorium" zu nennen. Man sieht, Einwendungen, und auch begründete, lassen sich machen, und der Fleiß der Kritik soll auch in Ehren gehalten werden. Dagegen vergleiche man aber, was dem Oratorium niemand nehmen wird, — außer dem innern Kern die tiefreligiöse Gesinnung, die sich überall ausspricht, betrachte man all' das Musikalisch-Meisterlich-Getroffene, diesen höchst edlen Gesang durchgängig, diese Vermählung des Wortes mit dem Ton, der Sprache mit der Musik, daß wir alles wie in leibhaftiger Tiefe erblicken, die reizende Gruppierung der Personen, die Anmut, die über das Ganze wie hingehaucht ist, diese Frische, dieses unauslöschliche Kolorit in der Instrumentation, des vollkommen ausgebildeten Stiles, des meisterlichen Spielens mit allen Formen der Setzkunst nicht zu gedenken, — man sollte damit zufrieden sein, meine ich. Eines nur habe ich zu bemerken. Die Musik zum Paulus ist im Durchschnitt so klar und populär gehalten, prägt sich so rasch und für lange Zeit ein, daß es scheint, der Komponist habe während des Schreibens ganz besonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken. So schön dieses Streben ist, so würde eine solche

Absicht künftigen Kompositionen doch etwas von der Kraft und Begeisterung rauben, wie wir es in den Werken derer finden, die sich ihrem großen Stoffe rücksichtlos, ohne Ziel und Schranke hingaben. Zuletzt bedenke man, daß Beethoven einen Christus am Ölberg geschrieben, und auch eine Missa solemnis, und glauben wir, daß, wie der Jüngling Mendelssohn ein Oratorium schrieb, der Mann auch eines vollenden wird.[1]) Bis dahin begnügen wir uns mit unserm und lernen und genießen davon.

Und jetzt zu einem Schlußurteil über zwei Männer und ihre Werke, die die Richtung und Verwirrung der Zeit am schärfsten charakterisieren, zu gelangen. Ich verachte diesen Meyerbeerschen Ruhm aus dem Grunde meines Herzens; seine Hugenotten sind das Gesamtverzeichnis aller Mängel und einiger wenigen Vorzüge seiner Zeit. Und dann — laßt uns diesen Mendelssohn-Paulus hochachten und lieben, er ist der Prophet einer schönen Zukunft, wo das Werk den Künstler adelt, nicht der kleine Beifall der Gegenwart: sein Weg führt zum Glück, jener zum Übel.[2])

---

1) Mendelssohn hat die Prophezeiung erfüllt (Elias). — (Sch.)

2) Der obige Artikel hat dem Verf. seiner Zeit bedeutende Angriffe eingebracht, namentlich in Pariser und Hamburger Blättern, aber auch ein Lob von einem sehr würdigen Mann —, von Fr. Rochlitz.*) Es verhielt sich so damit: Eine musikalische Freundin,**) dieselbe, der die „Erinnerungen" im Jahrgang 1839 (Bd. XI. Nr. 28—30) gewidmet sind, vermittelte zwischen ihm und dem jüngern Künstleraufwuchs in der Art, daß sie ihm meist auf dem Pianoforte Musikalisches, wie von Mendelssohn, Chopin, Florestan und Eusebius u. a. mitteilte, ausnahmsweise wohl auch Kritisches, wie obige Fragmente. Nach Lesung des letztern erteilte ihr Rochlitz eine Antwort, die, von der Freundin mir zum Andenken im Original hinterlassen, ein Zeugnis von der entschiedenen Gesinnung des edlen Kunstrichters, der sich damals schon dem Greisenalter näherte, geben mag.

---

*) 1769—1842, der Begründer der „Allgemeinen mus. Zeitung" und Verfasser des Werkes „Für Freunde der Tonkunst".

**) Henriette Voigt. Vergl. I. 28 und 117, sowie den Aufsatz „Erinnerung an eine Freundin" aus dem Jahre 1839.

D. 14. Septbr. 1837.

Meinen verbindlichsten Dank für die zurückfolgende Mittheilung. Seit Jahren habe ich über Musik Nichts, ganz und gar Nichts gelesen, was mir — wie ich nun bin und seyn kann — so innerlichst wohlgethan hätte. Helle, festgefaßte, festgegründete, überall, wo Vernunft und Recht gilt, geltende Ansichten; reine, würdige, edle Gesinnung — und Beides nicht blos, was jene Musikwerke, ja nicht blos, was Musik überhaupt betrifft; ein bedachtsam zusammengefaßtes, haltungsvolles, und dabey doch frischbelebtes, zwanglos sich bewegendes Wesen in der Darstellung: das finde ich in diesem Aufsatze, und zwar von der ersten bis zur letzten Zeile. Dabey eine Unpartheilichkeit, die selbst am Teufel anerkennt, was er Gewandtes und Tüchtiges darlegt: so wie am Freunde, daß und wo er kein Engel ist — ja, die an diesem noch mehr Menschlichkeiten zugiebt, als manche andere Leute (ich z. B.) dafür erkennen. Dies Alles habe ich hier gefunden und meyne, alle Leser, bei denen, wie gesagt, Vernunft und Recht gilt, und an welchen allein dem Verfasser gelegen sein kann — werden es gleich mir finden. So wird er, der Verfasser, hiermit sicherlich zum Guten, und nicht allein in unmittelbarer Beziehung auf jene Werke, mitwirken, redlich, aufrichtig, eindringlich. Wo aber dies geschieht, da wird bald oder später auch geschehen wie es dort, nach verwandten Voraussetzungen, heißt: es wird euch das Andere Alles zufallen — von selbst kommen. Und das ist, was ich ihm, dem Verf., von Herzen wünsche.

Was sollen Sie aber mit alledem? Gar nichts, liebe Freundin, außer eine Bestätigung empfangen, es sey mir mit meinem Dank für die Mittheilung Ernst gewesen.

Rchz. (Sch.)

1838.

Traumbild. — Franz Schuberts letzte Kompositionen. — Ouverturen für Orchester. — Erster bis sechster Quartettmorgen. — Rondos für das Pianoforte. — Etuden für das Pianoforte. — Kompositionen von Leopold Schefer. — Phantasieen für das Pianoforte (erste bis dritte Reihe). — Rückblicke auf das Leipziger Musikleben 1837—38.

Traumbild am 9. September Abends.

Konzert von C. W.[1])

Von Oben gekommen ein Engelskind
Am Flügel sitzt und auf Lieder sinnt,
Und wie es in die Tasten greift,
Im Zauberringe vorüberschweift
Gestalt an Gestalt
Und Bild nach Bild,
Erlkönig alt
Und Mignon mild,
Und trotziger Ritter
Im Waffenflitter,
Und knieende Nonne
In Andachtwonne.

Die Menschen, die's hörten, die haben getobt,
Als wär's eine Sängerin hochbelobt;
Das Engelskind aber unverweilt
Zurück in seine Heimat eilt.

F. u. E.[2])

1) Zu Anfang des Jahres 1836 hatten sich die Herzen von Robert Schumann und Clara Wieck gefunden

2) In der Zeitschr. ist das Gedicht mit A. L. unterzeichnet, und die letzten Zeilen lauten dort: „Das Engelskind aber bestürzt und leicht Zurück in seine Heimat entweicht."

Franz Schuberts letzte Kompositionen.

Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so gehört Franz Schubert zu den größten. Nicht viel über dreißig Jahr alt geworden, hat er zum Erstaunen viel geschrieben, von dem vielleicht erst die Hälfte gedruckt ist, ein Teil noch der Veröffentlichung entgegensieht, ein bei weitem größerer aber wahrscheinlich nie oder nach langer Zeit erst ins Publikum kommen wird.[1]) Aus der ersten Rubrik haben sich wohl seine Lieder am schnellsten und weitesten verbreitet; er hätte nach und nach wohl die ganze deutsche Litteratur in Musik gesetzt, und wenn Telemann verlangt: „ein ordentlicher Komponist müsse den Thorzettel komponieren können," so hätte er an Schubert seinen Mann gefunden. Wo er hinfühlte, quoll Musik hervor: Äschylus, Klopstock, so spröde zur Komposition, gaben nach unter seinen Händen, wie er den leichteren Weisen W. Müllers u. a. ihre tiefsten Seiten abgewonnen. Dann sind es eine Menge Instrumentalsachen in allen Formen und Arten: Trios, Quartetten, Sonaten, Rondos, Tänze, Variationen, zwei- und vierhändig, groß und klein, der wunderlichsten Dinge voll, wie der seltensten Schönheiten; die Zeitschrift hat sie an verschiedenen Orten genauer charakterisiert. Von den Werken, die noch der Veröffentlichung entgegensehen, werden uns Messen, Quartetten, eine große Anzahl Lieder u. a., genannt. In die letzte Rubrik fallen endlich seine größeren Kompositionen, mehre Opern, große Kirchenstücke, viele Symphonieen, Ouverturen u. a., die im Besitz der Erben geblieben sind. Die zuletzt erschienenen Kompositionen Schuberts haben die Titel:

---

1) Eine Gesamtausgabe der Werke Franz Schuberts ist jetzt im Erscheinen. Die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel erwirbt sich durch die Veranstaltung derselben ein neues Verdienst um die deutsche Musik.

Großes Duo für das Pianoforte zu vier Händen
Werk 140, und
F. Schuberts Allerletzte Komposition: Drei große Sonaten für Pianoforte.

Es gab eine Zeit, wo ich nur ungern über Schubert sprechen; nur nächtens den Bäumen und Sternen von ihm vorerzählen mögen. Wer schwärmt nicht einmal! Entzückt von diesem neuen Geist, dessen Reichtum mir maß- und grenzenlos dünkte, taub gegen alles, was gegen ihn zeugen könnte, sann ich nichts als auf ihn. Mit dem vorrückenden Alter, den wachsenden Ansprüchen wird der Kreis der Lieblinge kleiner und kleiner; an uns liegt es wie an ihnen. Wo wäre der Meister, über den man sein ganzes Leben hindurch ganz gleich dächte! Zur Würdigung Bachs gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann; selbst Mozarts Sonnenhöhe wird von ihr zu niedrig geschätzt; zum Verständnis Beethovens reichen bloß musikalische Studien ebenfalls nicht aus, wie er uns ebenfalls in gewissen Jahren durch ein Werk mehr begeistert als durch das andere. So viel ist gewiß, daß sich gleiche Alter immer anziehen, daß die jugendliche Begeisterung auch am meisten von der Jugend verstanden wird, wie die Kraft des männlichen Meisters vom Mann. Schubert wird so immer der Liebling der ersteren bleiben; er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche That; erzählt ihr, was sie am meisten liebt, von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern: auch Witz und Humor mischt er bei, aber nicht so viel, daß dadurch die weichere Grundstimmung getrübt würde. Dabei beflügelt er des Spielers eigene Phantasie, wie außer Beethoven kein anderer Komponist; das Leichtnachahmliche mancher seiner Eigenheiten verlockt wohl auch zur Nachahmung; tausend Gedanken will man ausführen, die er nur leichthin angedeutet; so ist es, so wird er noch lange wirken.

Vor zehn Jahren also würde ich diese zuletzt erschienenen Werke ohne Weiteres den schönsten der Welt beigezählt haben,

und zu den Leistungen der Gegenwart gehalten sind sie mir das auch jetzt. Als Kompositionen von Schubert zähle ich sie aber nicht in die Klasse, wohin ich sein Quartett in D moll für Streichinstrumente, sein Trio in Es dur,[1]) viele seiner kleinen Gesangs- und Klavierstücke rechne. Namentlich scheint mir das Duo noch unter Beethovenschem Einfluß entstanden, wie ich es denn auch für eine auf das Klavier übertragene Symphonie hielt,[2]) bis mich das Original-Manuskript, in dem es von seiner eigenen Hand als „vierhändige Sonate" bezeichnet ist, eines anderen überweisen wollte. „Wollte" sag' ich; denn noch immer kann ich nicht von meinem Gedanken. Wer so viel schreibt wie Schubert, macht mit Titeln am Ende nicht viel Federlesens, und so überschrieb er sein Werk in der Eile vielleicht Sonate, während es als Symphonie in seinem Kopfe fertig stand; des gemeineren Grundes noch zu erwähnen, daß sich zu einer Sonate doch immer eher Herausgeber fanden, als für eine Symphonie, in einer Zeit, wo sein Name erst bekannt zu werden anfing. Mit seinem Stil, der Art seiner Behandlung des Klaviers vertraut, dieses Werk mit seinen andern Sonaten vergleichend, in denen sich der reinste Klaviercharakter ausspricht, kann ich mir es nur als Orchesterstück auslegen. Man hört Saiten- und Blasinstrumente, Tuttis, einzelne Soli, Paukenwirbel; die großbreite symphonische Form, selbst die Anklänge an Beethovensche Symphonieen, wie im zweiten Satz an das Andante der zweiten von Beethoven, im letzten an den letzten der A dur-Symphonie, wie einige blassere Stellen, die mir durch das Arrangement verloren zu haben scheinen, unterstützen meine Ansicht gleichfalls. Damit möchte ich das Duo aber gegen den Vorwurf schützen, daß es als Klavierstück nicht immer richtig gedacht sei, daß dem Instrument etwas zugemutet wird, was es nicht leisten kann,

---

1) Die Symphonie in C war zur Zeit, als obiges geschrieben wurde, noch nicht bekannt. (Sch.)

2) Joseph Joachim hat, vielleicht durch Schumann angeregt, das Duo instrumentiert und in Berlin zur Aufführung gebracht.

während es als eine arrangierte Symphonie mit andern Augen zu betrachten wäre. Nehmen wir es so, und wir sind um eine Symphonie reicher. Die Anklänge an Beethoven erwähnten wir schon; zehren wir doch alle von seinen Schätzen. Aber auch ohne diesen erhabenen Vorgänger wäre Schubert kein anderer worden; seine Eigentümlichkeit würde vielleicht nur später durchgebrochen sein. So wird, der einigermaßen Gefühl und Bildung hat, Beethoven und Schubert auf den ersten Seiten erkennen und unterscheiden. Schubert ist ein Mädchencharakter, an jenen gehalten, bei weitem geschwätziger, weicher und breiter; gegen jenen ein Kind, das sorglos unter den Riesen spielt. So verhalten sich diese Symphonieensätze zu denen Beethovens und können in ihrer Innigkeit gar nicht anders als von Schubert gedacht werden. Zwar bringt auch er seine Kraftstellen, bietet auch er Massen auf; doch verhält es sich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet. Dies alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen andere ist er noch Mann genug, ja der kühnste und freigeistigste der neueren Musiker. In diesem Sinne möge man das Duo zur Hand nehmen. Nach den Schönheiten braucht man nicht zu suchen; sie kommen uns entgegen und gewinnen, je öfter man sie betrachtet; man muß es durchaus lieb gewinnen, dieses liebende Dichtergemüt. So sehr gerade das Adagio an Beethoven erinnert, so wüßte ich auch kaum etwas, wo Schubert sich mehr gezeigt als er; so leibhaftig, daß einem wohl bei einzelnen Takten sein Name über die Lippen schlüpft, und dann hat's getroffen. Auch darin werden wir übereinstimmen, daß sich das Werk vom Anfang bis zum Schluß auf gleicher Höhe hält; etwas, was man freilich immer fordern müßte, die neuste Zeit aber so selten leistet. Keinem Musiker dürfte ein solches Werk fremd bleiben, und wenn sie manche Schöpfung der Gegenwart und vieles andere der Zukunft nicht verstehen, weil ihnen die Einsicht der Übergänge abgeht, so ist es ihre Schuld. Die neue sogenannte romantische Schule ist keines-

wegs aus der Luft herabgewachsen; es hat alles seinen guten Grund.

Die Sonaten[1]) sind als das letzte Werk Schuberts bezeichnet und merkwürdig genug. Vielleicht daß anders urteilen würde, wem die Zeit der Entstehung fremd geblieben wäre, — wie ich selbst vielleicht sie in eine frühere Periode des Künstlers gesetzt hätte, und mir immer das Trio in Es dur als Schuberts letzte Arbeit, als sein Eigentümlichstes gegolten hat. Übermenschlich wäre es freilich, daß sich immer steigern und übertreffen sollte, wer wie Schubert so viel und täglich so viel komponierte, und so mögen auch diese Sonaten in der That die letzten Arbeiten seiner Hand sein. Ob er sie auf dem Krankenlager geschrieben, ob nicht, konnte ich nicht erfahren; aus der Musik selbst scheint man auf das erstere schließen zu dürfen; doch ist auch möglich, man sieht mehr, wo die Phantasie durch das traurige „Allerletzte" nun einmal vom Gedanken des nahen Scheidens erfüllt ist. Wie dem sei, so scheinen mir diese Sonaten auffallend anders als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resignieren auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst so hohe Ansprüche stellt, durch Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer musikalisch und gesangreich rieselt es von Seite zu Seite weiter, hier und da durch einzelne heftigere Regungen unterbrochen, die sich aber schnell wieder beruhigen. Ob in diesem Urteile schon meine Phantasie durch die Vorstellung seiner Krankheit verführt scheint, muß ich Ruhigeren überlassen. So aber wirkten sie auf mich. Wohlgemut und leicht und freundlich schließt

1) Nr. 13 C moll, Nr. 14 A dur, Nr. 15 B dur, ohne Opuszahl. Nach Grove (A dictionary of music and musicians, Art. Schubert, Bd. III. S. 375) sind die Sonaten im Sept. 1828 komponiert, die dritte am 26. Sept.; Schubert starb am 19. Nov., hat aber noch im Oktober einiges geschrieben. Die drei Sonaten wurden von dem Verleger Robert Schumann gewidmet.

er dann auch, als könne er Tages darauf wieder von neuem beginnen. Es war anders bestimmt. Mit ruhigem Antlitz konnte er der letzten Minute entgegentreten. Und wenn auf seinem Leichenstein die Worte stehen, daß unter ihm „ein schöner Besitz, aber noch schönere Hoffnungen" begraben lägen, so wollen wir dankbar nur des ersteren gedenken.[1]) Nachzugrübeln, was er noch erreichen können, führt zu nichts. Er hat genug gethan, und gepriesen sei, wer wie er gestrebt und vollendet.

Ouverturen.

Kalliwoda, J. W., fünfte Ouverture. W. 76. — Hesse, A., Ouverture N. 2. W. 28. — Weyse, C. F. E., Ouverture zur Oper Kenilworth, zu vier Händen für Pianoforte eingerichtet. — Bennett, W. St., Die Najaden. Ouverture zu vier Händen fürs Pianoforte. W. 14.

An Kalliwoda haben wir das erfreuende Beispiel eines schnell zur Blüte und Anerkennung gekommenen Talentes, und das traurige eines ebenso raschen Verblühens und Vergessenwerdens. Er hatte viele Hoffnungen erweckt, viele erfüllt. Seine Symphonieen, wenn auch natürlich keine Beethovenschen Diademe, so doch weißen, durchsichtigen Perlen zu vergleichen, werden sich unter seinen Werken der Zukunft am längsten erhalten. Was er aber außerdem und namentlich in der letzten Zeit zu Tage brachte, war kaum mehr als Flittergold, unechter Schmuck; wir sind wohl alle darüber einverstanden. So auch diese fünfte Ouverture, ein hübsches Stück für Dilettantenorchester, nicht schwer, klingend instrumentiert, im ganzen gewöhnlich und aus den bekanntesten Redensarten zusammengesetzt. Der Komponist wird ihr wohl selbst kein Gewicht beilegen.

Die Ouverture von A. Hesse, ein früheres Werk dieses

---

1) Der Anfang der Grillparzerschen Inschrift lautet: Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz aber noch viel schönere Hoffnungen.

Komponisten, mag sich gut zur Eröffnung etwa eines Kotzebueschen Stückes schicken; sie hat ein allgemeines komfortables Gesicht, rundet sich, wie alle Arbeiten von Hesse, sehr glücklich ab und ist in guter Stunde gemacht. Der alten Richtschnur entgegen, nach der das zweite Thema nach der Dominante mußte, weicht dieses in der Ouverture in eine ziemlich entlegene Tonart, nämlich in die kleine Terz der Dominante aus. Es wäre dem, wo so geschickt wie hier moduliert ist, gar nichts anzuhaben; aber die Themas sind eigentlich gar nicht verschieden und das, was wir das zweite nannten, nur eine geringe Veränderung des ersten, der Arrangeur müßte denn die Melodie, die zum zweiten Gedanken sehr wohl gedacht werden kann, im Klavierauszug nicht haben anbringen können.

Der Komponist der Ouverture zu Kenilworth ist als ein kraft- und geistvoller Mann bekannt. Doch hätte ich nach der Handlung, der die Ouverture zur Einleitung bestimmt ist, ein phantastischeres, komplizierteres Gemälde vermutet. Es kömmt wieder auf den Streit hinaus, ob die Ouverture ein Bild des Ganzen geben oder nur einfach einleiten soll. Zu beiderlei finden sich bekanntlich Muster. Hier scheint keins von beiden Prinzipien beobachtet. In der Wiederholung des Adagio in der Mitte könnte man vielleicht Amy Robsardsche Anspielungen finden, im ganzen aber hat die Musik nur einen festlichen, gastlichen Charakter, als ob die Oper, die uns nämlich unbekannt, ihren Mittelpunkt im Fest auf Kenilworth hätte. Abgesehen davon ist sie durchweg klar und gediegen, vielleicht etwas zu lang und jedenfalls, wie die vorige Ouverture, in den beiden Hauptthemen zu wenig kontrastierend.

Die Bennettsche Ouverture, die Najaden genannt, wurde schon früher einmal erwähnt und dort als ein „reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild" bezeichnet; das ist sie, frisch, wie eben gebadet und, trotz ihrer Stoffähnlichkeit mit der Mendelssohnschen Melusine, der eigentümlichen Züge voll, die wir schon mehrfach an diesem musikalischsten aller Engländer hervorhoben. Es gehört wenig Phantasie dazu, und jede irgend lebhafte wird

es von selbst, während des Hörens der Ouverture sich allerhand schön verschlungene Gruppen spielender badender Najaden zu denken, wie denn die weichen Flöten und Oboen auf umstehende Rosenbüsche und kosende Taubenpaare gedeutet werden können; prosaischen Köpfen kann man aber wenigstens einen jenem ähnlichen Eindruck versprechen, den Goethe mit seinem „Fischer" bezweckt, das Gefühl des Sommers nämlich, das sich in den Wellen abkühlen will, so wohlthuend und spiegelhell breitet sich die Musik vor uns aus. Eine gewisse Monotonie war ihr indes schon früher vorgeworfen worden; es mag dies auch zum Teil in den vielen Parallelstellen, Wiederholungen einzelner Perioden in der obern und untern Oktave ꝛc. ihren Grund haben, eine sehr leichte Art der Gestaltung, die aber, wenn wir sie bei andern Tonsetzern oft als einen Schlendrian bezeichnen müssen, bei unserm weniger eine Folge vom Nachlaß der Erfindung, als ein Festhalten an gewisse Lieblingsgedanken und Wendungen zu nennen ist.

Erster Quartett-Morgen.

Quartette von J. Verhulst und L. Spohr.

„Gab es Schuppanzighsche, giebt es Davidsche Quartette, warum nicht auch —," dachte ich bei mir und bat mir ein Kleeblatt zusammen. „Es ist noch nicht lange her," eröffnete ich diesem, „daß Haydn, Mozart und noch Einer lebten, die Quartetten geschrieben: sollten solche Väter so wenig würdige Enkel hinterlassen, diese gar nichts von jenen gelernt haben? Und könnte man nicht nachfühlen, ob ein neues Genie irgendwo unter der Knospe, das nur der Berührung bedürfe? Mit einem Worte, Verehrteste, die Instrumente stehen bereit und des Neuen giebt es mancherlei, das gespielt werden könnte, in unserer ersten Matinee." Und ohne viel Bedenkens, wie es bügelfesten Musikern ziemlich, saßen sie an den Pulten. Gern berichte ich, unter welchen Werken uns der Morgen verflossen,

wenn auch nicht im kritischen Lapidarstil, sondern in leichter Weise den ersten Eindruck festhaltend, den jene auf mich, zugleich mit Wahrnehmung dessen, den sie auf die Quartettisten selbst gemacht, da ich einen einfachen Fluch eines Musikers oft höher anschlage, als ganze Ästhetiken.

Von einem Quartett von Hrn. J. J. H. Verhulst[1]) dürfte man eigentlich nichts verraten, da es eben noch warm aus der Werkstatt, noch Manuskript, und dazu das erste, das der Komponist geschrieben. Indes da die Zukunft sich manches Erfreuliche von diesem jungen Künstler versprechen darf, sein Name über kurz und lang doch der Öffentlichkeit verfallen wird, so sei er vorläufig als ein Musiker von Beruf eingeführt, dem seine Geburt als Holländer ein zweites Interesse verleiht. So sehen wir in neuer Zeit aus allen Völkerschaften junge Talente hervorsteigen: aus Rußland berichtet man von Glinka; Polen gab uns Chopin; in Bennett hat England einen Vertreter, in Berlioz Frankreich; Liszt als Ungar ist bekannt; in Belgien wird von Hanssens als von einem bedeutenden Talente gesprochen; in Italien bringt jeder Frühling welche, die der Winter wieder verweht; endlich kommt auch Holland, das uns nur Maler sandte, obwohl auch van Bree u. a. sich bekannt gemacht.

Das Quartett unsers Holländers zeigte nichts vom Phlegma, das man seinen Landsleuten vorwirft, sondern im Gegenteil lebhaftes musikalisches Naturell, das sich freilich in einer so schwierigen gegebenen Form noch mit Mühe in den Schranken zu halten hatte. Erfreulich war, daß gerade der Satz, in dem sich das Dasein innerer Musik am deutlichsten bekundet, das Adagio, der gelungenste des Quartetts war. Auf solchem Wege fortgehend wird sich der junge Künstler Kraft und Leichtigkeit erringen; gegen starken Irrtum schützt ihn sogar ein großer Instinkt des Richtigen und Gesetzmäßigen, und so wäre nur noch auf größere Prägnanz, auf Erhebung und Veredlung

1) Geb. 1816; leitete 1838—1842 die Leipziger „Euterpe"

des Gedankens zu achten, was freilich weniger Sache des guten Willens als des guten Geistes.

Das Quartett spielte sich hierauf ein neues von Spohr[1]) vor, in dem uns mit den ersten Takten der bekannte Meister entgegentritt. Wir kamen schnell überein, daß hier mehr auf glänzendes Hervortreten des ersten Spielers als auf kunstreiche Verwebung der Viere gesehen war. Man kann nichts dagegen haben, wo es offenbar so und nicht anders sein soll, und es begiebt sich diese Quartettweise von selbst der höhern Ansprüche. Formen, Wendungen, Modulationen, Melodieenfälle waren ebenfalls die oft gehörten Spohrs, so daß es schien, die Quartettisten unterhielten sich vom Werk wie von einem bekannten Gegenstand. Ein Scherzo fehlt, das überhaupt nicht des Meisters Stärke, wie denn das Ganze einen beschaulichen, wenn man so sagen kann, didaktischen Charakter hat. Im Rondo fesselt ein sehr artiges Thema, dem man nur ein sich mehr markierendes zweites entgegengestellt wünschte. Eine Bemerkung drängt sich mir hier noch auf und zwar durch einen Vorwurf eines der Quartettspieler veranlaßt. Junge Künstler, die immer neues, womöglich Excentrisches wollen, schlagen jene flüchtige, so schnell empfangene wie vollendete Werke ausgebildeter Meister meistens zu gering an, und irren in ihrer Meinung, daß sie es ebenso machen können. Es bleibt immer noch der Unterschied zwischen Meister und Jünger. Jene eilig hingeworfenen Klaviersonaten Beethovens, noch mehr Mozarts, beweisen in ihrer himmlischen Leichtigkeit in eben dem Grade die Meisterschaft, als ihre tieferen Offenbarungen; das fertige Meistertalent zeigt sich eben darin, daß es die sich im Beginn des Werkes gezogenen Linien nur lose umspielt, während das jüngere ungebildete, wo es doch auch vom Boden der Gewöhnlichkeit ausgeht, die Seile immer höher anspannt und so oft verunglückt. Dies auf das Quartett von Spohr anzuwenden, so denke man sich nur den Namen des Komponisten

1) Werk 97. (Sch.)

und seine berühmteren Leistungen weg, und es bleibt noch immer ein in Form, Satz und Erfindung meisterhaftes, das sich noch himmelweit von dem eines Vielschreibers oder Schülers unterscheidet. Und das ist der Lohn der durch Fleiß und Studien gewonnenen Meisterschaft, daß sie sich bis ins hohe Alter ergiebig zeigt, während beim leichtsinnigen Talent das Versäumnis der Schule doch einmal durchbricht. . . . . .

Zweiter Quartett-Morgen.

Quartette von C. Decker, C. G. Reißiger und L. Cherubini.

Vergleich' ich die Gesichter manches die Gewandhaustreppen hinaufsteigenden und zitternden Musikers, der etwa ein Solo vorzutragen, mit denen meiner Quartettspieler, so schienen mir letztere um vieles beneidenswerter, da unser Quartett zugleich sein eigenes Publikum ist, folglich nicht die geringste Angst zeigte, obwohl einem vor dem Fenster lauschenden Kinde und einer hereinschmetternden Nachtigall das Zuhören keineswegs gestört wurde. Mit ordentlicher Begeisterung stimmte man also schon, sich hierauf in ein neues aus Berlin gekommenes Quartett von Herrn C. Decker[1]) zu stürzen, das in der That passend genug für solche Stimmung; durchaus abkühlender Natur nämlich. Was soll man über ein Werk sagen, in dem sich sicherlich Vorliebe für edlere Muster und Streben nach Tüchtigem ausspricht und das dennoch so wenig wirkt, daß man einen Strauß um sein Talent beneiden möchte, der's aus den Ärmeln schüttelt und das Gold dafür in die Tasche. Soll man tadeln? den Komponisten kränken, der sein Möglichstes gethan? Soll man loben, wo man sich gestehen muß, keine rechte Freude gehabt zu haben? Soll man von weiterem Komponieren abraten? Der Komponist käme dann nicht weiter. Soll man ihm zureden, mehr zu schreiben? Er ist

---

1) Werk 14. (Sch.)

nicht reich genug und würde es handwerksmäßig treiben. So möchten wir denn allen, die, ohne vom Genius beseelt zu sein, nun einmal komponieren, ihren Eifer für die gute Sache der Kunst bethätigen wollen, den Rat geben, fleißig fort zu schreiben, aber mit der Bitte, nicht alles auch drucken zu lassen. Noch eher gehörten die Irrtümer eines großen Talentes der Welt an, von denen man sogar lernen und nützen kann: bloße Studien aber, erste Versuche behalte man in seinen vier glücklichen Wänden. Studien im Quartettstil möcht' ich denn auch das Quartett dieses Komponisten nennen. . . . . .

Wie nun aber jeder junge Komponist, der sich in einer der schwierigsten Gattungen versucht, mit Auszeichnung zu behandeln, so können wir ihm auch diese keineswegs versagen, und so schreibe er mutig weiter und ergehe sich vielleicht vorher einmal ein Jahr im schönen Italien oder sonst wo, damit der Phantasie freudige Bilder zugeführt werden, damit, was jetzt nur Blätter und Zweige, später auch Blumen und Früchte trage.

Alsbald gelangten wir zu einer neuen Erscheinung in der musikalischen Litteratur, zu einem Quartett vom Kapellmeister Reißiger,[1]) und zwar dem ersten, das er ediert. Es erfreut und reizt schon, einen fertig geglaubten, in gewisse Formen eingeschriebenen Komponisten etwas Anderes und Schwereres angreifen zu sehen. Man schafft nie frischer, als wo man eine Gattung zu kultivieren anfängt. Andererseits hat freilich jeder neue Versuch in einer vorher nicht geübten Form, und würde er auch von einem Meistertalent unternommen, seine Schwierigkeiten. So sehen wir Cherubini an der Symphonie scheitern, so hat selbst Beethoven, wie wir in den jüngst angezeigten Mitteilungen von Dr. Wegeler lesen, mehrmals zu seinem ersten Quartett ansetzen müssen, indem aus dem einen begonnenen ein Trio, aus dem andern ein Quintett entstanden. Und so wird uns auch vieles in diesem ersten Quartett

1) Werk 111. (Sch.)

von Reißiger (die häufige Achtelbegleitung in der zweiten Violine und Bratsche, gewisse Orchestersynkopen 2c.) an den routinierten Gesangs- und Klavierkomponisten gemahnen; was wir aber sonst an ihm Liebenswürdiges kennen, giebt er auch hier aus vollen Händen: runde Formen, lebhafte Rhythmen, wohlklingende Melodieen, zwischendurch freilich viel Oftgehörtes, vieles, was an Spohr (gleich der Anfang), an Onslow (das Trio im Scherzo), an Beethoven (der Zwischensatz in E dur in der ersten Hälfte des ersten Satzes), an Mozart (der Cis moll-Satz im Adagio) und an anderes erinnert. Einen großen Originalwert mag ich demnach dem Quartett nicht beilegen oder ihm ein langes Leben versprechen; es ist ein Quartett zur Unterhaltung guter Dilettanten, die noch vollauf zu thun haben, wo der Künstler vom Fach mit einem Überblick schon die ganze Seite heruntergelesen; ein Quartett bei hellem Kerzenglanz unter schönen Frauen anzuhören, während wirkliche Beethovener die Thüre verschließen und in jedem einzelnen Takt schwelgen und saugen. Die einzelnen Sätze anzuführen, so möchte ich dem Scherzo den Vorzug geben, namentlich dem fünften bis achten Takt im Trio; ihm zunächst der erste Satz, wenn er eine sich's weniger bequem machende Form und einen weniger matten Schluß hätte. Das Adagio scheint mir zu flach zu seiner Breite. Das Rondo ist aber durchaus gewöhnlich; so würde z. B. Auber auch Quartette machen.

Wir schlossen mit dem ersten der schon seit geraumer Zeit erschienenen Quartette von Cherubini,[1]) über die sich selbst unter guten Musikern Meinungszwiespalt erhoben. Er betrifft wohl nicht die Frage, ob diese Arbeiten von einem Meister der Kunst herrühren, worüber kein Zweifel aufkommen kann, sondern ob das der rechte Quartettstil, den wir lieben, den wir als mustergültig anerkannt haben. Man hat sich einmal an die Art der drei bekannten deutschen Meister gewöhnt, und

1) Nr. 1 (Es dur). (Sch.)

in gerechter Anerkennung auch Onslow und zuletzt Mendelssohn, als die Spuren jener weiter verfolgend, in den Kreis aufgenommen. Jetzt kömmt nun Cherubini, ein in der höchsten Kunstaristokratie und in seinen eigenen Kunstansichten ergrauter Künstler, er, der noch jetzt im höchsten Alter als Harmoniker der Mitwelt der überlegenste, der feine, gelehrte, interessante Italiener, dem in seiner strengen Abgeschlossenheit und Charakterstärke ich manchmal Dante vergleichen möchte. Gesteh' ich, daß auch mich, als ich dieses Quartett zum erstenmal hörte, namentlich nach den zwei ersten Sätzen ein großes Unbehagen überfiel; das war nicht das Erwartete; vieles schien mir opernmäßig, überladen, anderes wieder kleinlich, leer und eigensinnig; es mochte bei mir die Ungeduld der Jugend sein, die den Sinn in den oft wunderlichen Reden des Greises nicht gleich zu deuten wußte; denn andererseits spürte ich freilich den gebietenden Meister, und zwar bis in die Fußspitzen hinab. Dann folgten aber das Scherzo mit seinem schwärmerischen spanischen Thema, das außerordentliche Trio, und zuletzt das Finale, das wie ein Diamant, wie man es wendet, nach allen Seiten Funken wirft, und nun war kein Zweifel, wer das Quartett geschrieben und ob es seines Meisters würdig. Gewiß wird es vielen wie mir ergehen; man muß sich mit dem besondern Geiste dieses, seines Quartettstiles erst befreunden; es ist nicht die trauliche Muttersprache, in der wir angeredet werden, es ist ein vornehmer Ausländer, der zu uns spricht; je mehr wir ihn verstehen lernen, je höher wir ihn achten müssen. Diese Andeutungen, die nur einen schwachen Begriff von der Eigentümlichkeit dieses Werkes geben, mögen deutsche Quartettcirkel aufmerksam machen. Zum Vortrag gehört vier gehören Künstler. In einem Anfalle von Redakteur-Übermut wünschte ich mir Baillot (an den Cherubini hauptsächlich gedacht zu haben scheint) an die erste, Lipinski an die zweite Violine, Mendelssohn an die Bratsche (sein Hauptinstrumen Orgel und Klavier ausgenommen) und Max Bohrer oder Fri Kummer an das Violoncell. Indes dankte ich's noch freundli

genug meinen Quartettisten, die zum Schluß baldigst wiederzukommen und sich wie mich mit den andern Quartetten Cherubinis bekannt zu machen unter sich beschlossen, wo dann der neue Leser neue Mitteilungen zu erwarten hat. —

Dritter Quartett-Morgen.

W. H. Veit, zweites Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello (E dur, Werk 5).

J. F. E. Sobolewski, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (As dur, Manuskript).

Leopold Fuchs, Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello (Es dur, Werk 11).

Unsere dritte Zusammenkunft erhielt durch Teilnahme eines Klavieristen und Bratschisten, die zur Aufführung eines Klaviertrios und eines Quintetts nötig waren, einen ganz besondern Glanz. Und nicht ohne meine Gründe drang ich auf solche Abwechselung. Will doch auch der Genuß des Schönen sein Maß, wie ich mich denn leichter entschließen möchte, eine Strauß-Lannersche Ballmusiknacht zu durchleben, als eine, wo nichts als Beethovensche Symphonieen aufgeführt würden, wo uns die Töne zuletzt wundsaugen müßten. Auch zum Anhören allein dreier Quartette gehört Frische, wenn nicht besondere Teilnahme an der Komposition. Komponisten pflegen schon nach dem ersten fortzugehen, Recensenten nach dem zweiten; brave Dilettanten allein halten etwa das dritte aus, wie mir einmal Einer erzählte, daß er, einstmals ein Vierteljahr von aller Musik abgeschnitten, im Heißhunger nach Musik in der Stadt, die ihn befriedigen konnte, drei Tage vom Morgen bis Abend Quartetten gespielt; „freilich," fügte er hinzu, „spiele er selbst ein wenig, zweite Violine nämlich." — Und so bestand ich darauf, daß wir auch dem Quartette Verwandtes mit ins Spiel ziehen möchten; ja man kann nicht wissen, ob nicht, umgekehrt wie in der bekannten Haydnschen Symphonie,

nach und nach Instrument nach Instrument hinzutritt, ob nicht aus dem kleinen Kleeblatt ein ganzes zur Symphonie gerüstetes Orchester herauswächst. Begnügen wir uns vor der Hand, zumal wir heute den Leser mit einigen erfreulichen Neuigkeiten bekannt zu machen haben.

Einige deutsche Städte zeichnen sich dadurch aus, daß sie nur wenig von ihren einheimischen Talenten wissen wollen; andere loben bloß, wenn es gegen andere Städte sich zusammenzurotten gilt; dritte endlich wissen von den Talenten ihrer Söhne und Töchter nicht genug zu reden. Zu den letzteren gehört vielleicht Prag; man lese einen Bericht aus dieser Stadt, welchen man wolle, so findet man der eingebornen Künstler immer mit der größten Achtung, mit wahrhaft mütterlicher Begeisterung gedacht. Gewiß wird man so auch dem oben zuerst angeführten Namen begegnet sein. Und wie schon das Feld, auf dem sich der junge Komponist bereits mehrmals gezeigt, einen Beweis seines seltneren Strebens im voraus abgiebt, so hörte ich, wie man überhaupt jedes sollte, auch dieses Musikwerk mit günstigstem Vorurteil. Die Partitur ließ mich das Gespinnst noch leichter durchblicken, umsomehr sie äußerst sauber, von einer gebildeten Musikerhand geschrieben war.

Es weht nun durch das ganze Quartett ein heiterer zufriedener Ton; tiefe und trübe Erfahrungen scheinen dem jungen Künstler fremd geblieben zu sein; er steht noch im Aufgang des Lebens, die Musik ist ihm eine treue Freundin; ein leichter Glanz liegt über dem Werke. Im Bau zeichnet es sich durch nichts Besonderes aus, nicht durch Kühnheit oder Neuheit; es ist aber regelrecht und anscheinend mit schon vielgeübter Hand zu Ende gebracht. . . . . .

Der letzte Satz mochte mich am wenigsten befriedigen. Ich weiß, auch die besten Meister schließen ähnlich, ich meine in lustiger Rondoweise. Hätte ich aber ein Werk mit Kraft und Ernst angefaßt, so wünschte ich es auch im ähnlichen Sinn geschlossen, und nicht mit einem Rondo, dessen Thema hier

zumal stark an ein bekanntes von Auber erinnert. In der Mitte sucht der Komponist durch einige fugierte Stücke zu interessieren (wo ihn strengste Theoretiker auf die falschen Eintritte des Comes aufmerksam machen würden), aber auch dieser Art der Arbeit, die sich nicht bis über die ersten Quinteneintritte hinauswagt und höchstens Dilettanten in ein gelehrtes Staunen versetzen will, hab' ich niemals große Bedeutung abgewinnen können. Hübsch bleibt der Satz demungeachtet, ja öffentlich gespielt, wird gerade er gefallen. Und so strebe der Komponist fort und fort, suche sich wohl auch neue Bahnen; er hat das Seinige gelernt und wird auch auf größerem Kampfplatze mit Ehren bestehen.

Das Nächste, was wir spielten, war das obengenannte Trio von J. F. E. Sobolewski, und hier muß sich der Leser ganz auf uns verlassen, da es noch Manuskript. Daher nur das Wenige: es ließe sich viel darüber sagen. Der Komponist lebt im Norden an der Meeresküste und seine Musik zeugt davon. Das Trio ist anders als alle andern, eigen in Form und Geist, voll tiefer Melodie; es will oft gehört sein und gut gespielt. Dennoch vermag es keine Totalwirkung hervorzubringen, wie mir das Ganze auch in einer Krisis entstanden scheint, in einem Kampf zwischen alter und neuer Musikdenkweise. Auch ist der Komponist auf dem Klavier nicht auf seinem Instrumente und schreibt „undankbar" genug, wie mein Klavierist meinte. Über die ganze Talenthöhe des Komponisten nach dem einzigen Trio abzuurteilen, wäre voreilig, zumal es auch schon vor längerer Zeit geschrieben, seitdem er vieles Größere (so ein Oratorium „Lazarus", Kantaten u. a.) zu Tage gefördert.[1]) Doppelte Achtung dem Kritiker, als welcher er uns bis jetzt am öftersten begegnet, daß er auch ein Dichter ist.

Mit Freuden gingen wir alsbald an das Quintett von

1) Seit dieser Zeit hat er sich namentlich als dramatischer Komponist Namen gemacht. (Zusatz v. 1852.) (Sch.)

L. Fuchs, von dessen Kompositionen wir schon am ersten Quartettmorgen kennen gelernt und bereits in der Zeitschrift berichtet. In das Detail vermag ich leider nicht einzugehen, da mir keine Partitur zur Hand und seit jenem Morgen der Aufführung bis jetzt einige Zeit verflossen, so daß nur noch der allgemeine Eindruck, die heitere Stimmung, in die es uns versetzte, geblieben ist. Man sollte kaum glauben, wie die einzige hinzukommende Bratsche die Wirkung der Saiteninstrumente, wie sie sich im Quartett äußert, auf einmal verändert, wie der Charakter des Quintetts ein ganz anderer ist, als der des Quartetts. Die Mitteltinten haben mehr Kraft und Leben; die einzelnen Stimmen wirken mehr als Massen zusammen; hat man im Quartett vier einzelne Menschen gehört, so glaubt man jetzt eine Versammlung vor sich zu haben. Hier kann sich nun ein tüchtiger Harmoniker, als den wir den Komponisten kennen, nach Herzenslust ergehen und die Stimmen in- und auseinanderwinden und zeigen, was er kann. Die Sätze sind einer wie der andere vortrefflich, das Scherzo namentlich und dann der erste Satz. Vom Einzelnen wird man überrascht, als ob man aus dem Munde eines schlichtgekleideten Bürgermannes plötzlich einen Vers von Goethe oder Schiller hörte; man sah es meinem fortbrausenden Quintett an, wie ihm die Sache gefiel, mit der man sich allerwärts bekannt machen wolle. —

Denk' ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech' ich von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang' ich, daß er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang' ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: so müßte ich lange suchen, und auch keines der erwähnten, der meisten erscheinenden Werke genügten mir. Da hörten wir in den folgenden Quartett-Morgen mehres von der Musik eines jungen Mannes, von der mir schien, sie käme zuweilen aus

lebendiger Geniustiefe; doch fordert dieser Ausspruch vielfache Einschränkung, wovon, wie über die ganze Erscheinung, in einem der nächsten Blätter.

Vierter und fünfter Quartett-Morgen.

So viel sich aus diesen mehr geheimen Musiksitzungen für die Öffentlichkeit schickt, mag hier in Kürze folgen. Geheim nenn' ich sie, weil darin nur Manuskripte eines als Komponist gänzlich unbekannten jungen Musikers, Hermann Hirschbach, gespielt wurden. Als Schriftsteller hat derselbe durch das Vordringende und Kecke seiner Ansichten, wie er sie in einigen Aufsätzen der Zeitschrift ausgesprochen, gewiß schon die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich gelenkt. Durch solche Aussprüche gereizt mußte ich wohl das Außerordentlichste von ihm als Komponisten fordern können, wenn ich mich auch gleich vornherein auf Verstandeskalkulationen gefaßt machte. Nicht ohne tiefe Teilnahme gedenk' ich seiner Kompositionen und möchte mich in der Erinnerung stundenlang hineinvertiefen, dem Leser davon vorzusprechen. Vielleicht auch, daß das Doppelgängerische seiner Kompositionsrichtung mit meiner eigenen (die Welt kennt sie schwerlich) gerade mich für seine Musik empfänglich machten, sie mir rasch enthüllten. So viel weiß ich aber, daß es das bedeutendste Streben, das ich unter jüngeren Talenten seit lange angetroffen. Die Worte suchen's vergeblich, wie seine Musik gestaltet ist, was alles sie schildert; seine Musik ist selbst Sprache, wie etwa die Blumen zu uns sprechen, wie sich Augen die geheimnisvollsten Märchen erzählen, wie verwandte Geister über Flächen Landes miteinander verkehren können; Seelensprache, wahrstes Musikleben. Es waren drei große Quartetten und ein Quintett, die wir hörten, sämtlich mit Stellen aus Goethes Faust überschrieben, mehr zum Schmuck als zur Erklärung, da die Musik an sich deutlich genug; ein sehnsüchtiges Drängen war's, ein Rufen

wie nach Rettung, ein immerwährendes Fortstürzen, und dazwischen selige Gestalten, goldene Matten und rosige Abendwolken; ich möchte nicht gern zu viel sagen: aber der Komponist schien mir in Augenblicken oft selbst jener Schwarzkünstler Faust, wie er uns sein Leben in schwebenden Umrissen der Phantasie vorüberführt. Außerdem sah ich von ihm eine Ouvertüre zu Hamlet, eine große Symphonie in vielen Sätzen, eine zweite bis in die Mitte vorgerückte, die in einem Atem hintereinander fortgehen soll, sämtlich gleich phantastisch, lebenskräftig, in den Formen abweichend von allen bisher bekannten, wenn ich Berlioz ausnehme, mit einzelnen Orchesterstellen, wie man sie nur von Beethoven zu hören gewohnt, wenn er gegen die ganze Welt zu Felde ziehen und vernichten möchte. Und jetzt kommt mein „Aber". Wie bei erster Betrachtung uns oft Bilder junger genievoller Maler durch die Großheit der Komposition (auch der äußerlichen), durch Reichtum und Wahrheit des Kolorits 2c. völlig einnehmen, daß wir nur staunen und das einzelne Falsche, Verzeichnete 2c. übersehen, so auch hier. Beim zweitenmal Anhören fingen mich schon einzelne Stellen zu quälen an. Stellen, in denen, ich will nicht sagen, gegen die ersten Regeln der Schule, sondern geradezu gegen das Gehör, gegen die natürlichen Gesetze der Harmoniefolgen gesündigt war. Dahin zähle ich nicht sowohl Quinten 2c., als gewisse Ausgänge des Basses, Ausweichungen, wie wir sie oft von Weniggeübten anhören müssen. Solches wollte nun auch meinen Musikern nicht in den Kopf. Es giebt nämlich ein gewisses Herkömmlich-Meisterliches (bei Kadenzen 2c.), das von der Natur anbefohlen scheint, und gründet sich darauf ein gewisser musikalischer hausbackener Verstand, der den Musikern von Profession fast durchgängig eigen. Verstößt der junge Komponist gegen diesen, und wäre er noch so geistreich, so soll er nur sehen, wie sich jene vor ihm zurückziehen, ihn gar nicht wie zu den ihrigen gehörend betrachten. Woher nun dieser Mangel an feinem Gehör, an richtiger Harmonieführung bei übrigens so großer Begabtheit, — ob der

Komponist vielleicht erst spät auf sein Talent aufmerksam, zu früh der Schule entnommen worden, — ob er in seiner Gedankenfülle, im Beherrschtwerden von einer meistens sehr tiefen, sinnigen Hauptmelodie der hohen Stimme die andern nicht gleichzeitig erfindet, oder ob das Gehörorgan wirklich fehlerhaft, — ist eine ebenso große Frage, als ob dem noch abzuhelfen sei. Die Welt bekömmt vielleicht nichts von diesen Arbeiten zu sehen; wenigstens würde ich, aufrichtig gefragt, ihre Herausgabe nur mit Bitte mancher Änderung, der Ausscheidung ganzer Sätze gestatten. Dies sei denn dem Komponisten anheimgestellt. Hier galt es nur auf ein Talent aufmerksam zu machen, dem ich keines der neueren mir bekannten an die Seite zu setzen wüßte, dessen den tiefsten Seelenkräften entsprungene Musik mich oft im Innersten ergriffen.

Sechster Quartett-Morgen.

Leon de St. Lubin, erstes großes Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. (Es dur, Werk 38.)

L. Cherubini, Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Nr. II. (C dur.)

Den erstgenannten Komponisten halte ich auch nach seiner Musik für einen Emigrierten, für einen, der sein Vaterland, sei's nun freiwillig oder gezwungen, verlassen, sich ein neues Vaterland gesucht und von dessen Sitten und Sprache angenommen. Sein Quintett ist ein Gemisch von französischem und deutschem Geblüt, nicht unähnlich der Muse Meyerbeers, der freilich von allen europäischen Nationen borgt zu seinem Kunstwerke, von dem man gar nicht wissen kann, was er alles mitbringt, wenn er, ähnlich wie Ritter Spontini Kompositions-Kunstreisen nach England, dergleichen etwa zu den Buschmännern unternimmt, sich zu neuen Schöpfungen zu begeistern und andere durch selbige. Ich aber lobe mir meine Muttersprache, rein gesprochen, jeden Ausdrucks fähig, kräftig und

klangvoll, wenn ich deshalb auch den eingewanderten Ausländer, wie St. Lubin, nicht schelten mag, der ihrer noch nicht vollkommen mächtig, und im Gegenteil schon sein Streben ehre. Von einem erhebenden Totaleindruck hinterließ somit das Quintett nichts; man wurde hin- und hergezogen, konnte nirgends Fuß fassen. Am meisten auffallend zeigt sich der Mangel an Originalerfindung; was uns inniger ergreifen soll, scheint mir entlehnt oder läßt sich wenigstens auf Vorbilder zurückführen; und wo der Komponist sich selbst giebt, wird er vag und allgemein. So ist gleich der Anfang im Grund der der G moll-Symphonie von Mozart: so liegt dem ersten Thema des letzten Satzes ein Rossinischer Gedanke (aus Tell), so dem zweiten ein Beethovenscher (aus der A dur-Symphonie) zum Grunde. Im Scherzo wüßte ich keine Quelle nachzuweisen; es ist aber auch nicht bedeutend. Im Adagio wurde mir aber am meisten klar, woran es dem Komponisten gebricht; hier, wo der Meister den Vorrat und Reichtum innern Lebens am ersten aufdecken kann, sah es traurig still. Andererseits bekundet das Quintett eine leichte schnelle Feder, Formensinn und Harmonieenkenntnis. Immerhin war mir, nachdem ich es gehört, zu Mute, als sollt' ich ausrufen: „Musik, Musik, gebt mir Musik."

Das nächste Musikstück traf uns somit in etwas erkälteter Stimmung; aber als von der Hand Cherubinis umstrickte es uns, daß wir schnell des vorhergegangenen vergaßen. Es scheint mir dies zweite Quartett lange vor dem ersten derselben Sammlung geschrieben, und vielleicht gar die Symphonie, die, wenn ich nicht irre, bei ihrer ersten Aufführung in Wien so wenig gefiel, daß sie Cherubini nicht veröffentlichte und sie später in ein Quartett umgewandelt haben soll. So ist denn vielleicht der umgekehrte Fehler entstanden: klang die Musik nämlich als Symphonie zu quartettartig, so klingt sie als Quartett zu symphonistisch, wie ich denn aller solcher Umschmelzung abhold bin, was mir wie ein Vergehen gegen die göttliche erste Eingebung vorkömmt. Den frühern Ursprung

möcht' ich am Unverzierteren erkennen, das Cherubinis ältere Kompositionen vor seinen neueren auszeichnet. Freilich bin ich geschlagen, träte der Meister selbst heran und sagte: „Du irrst, Freund: beide Quartette sind zu nämlicher Zeit geschrieben und ursprünglich nichts anderes als Quartette." Und so kann, was ich bemerkt, nur Vermutung bleiben und soll andere zum Überdenken anreizen. Im übrigen erhebt sich auch diese Arbeit hoch genug über die Zahl der Tageserscheinungen, über alles was uns von Paris aus zugeschickt wird; und einer, der nicht lange Jahre hintereinander geschrieben, gelernt und gedacht, wird so etwas auch nie zustande bringen können. Einzelne trocknere Taktreihen, Stellen, wo nur der Verstand gearbeitet, finden sich wie in den meisten Werken Cherubinis so auch hier, selbst aber auch dann noch etwas Interessantes, sei's im Satz, eine kontrapunktische Feinheit, eine Nachahmung; etwas, was zu denken giebt. Meisten Schwung und meisterliches Leben tragen wohl das Scherzo und der letzte Satz in sich. Das Adagio hat einen höchst eigentümlichen A moll-Charakter, etwas Romanzenartiges, Provençalisches; bei öfterem Anhören erschließt es sich mehr und mehr in seinen Reizen: der Schluß davon ist der Art, daß man wieder wie von neuem aufzuhorchen anfängt und doch das Ende nahe weiß. Im ersten Satz treffen wir Anklänge an Beethovens B dur-Symphonie, eine Nachahmung zwischen Bratsche und Violine, wie in jener Symphonie eine zwischen Fagott und Klarinette, und bei dem Hauptrückgang in der Mitte dieselbe Figur, wie an demselben Ort in dem nämlichen Satz der Symphonie von Beethoven. Im Charakter sind die Sätze aber so verschieden, daß die Ähnlichkeit nur Wenigen auffallen wird.

Zum Schluß dieses Musik-Morgens machten wir uns an ein im Manuskript zugeschicktes Quartett. Die erst ernsthaften Gesichter nahmen nach und nach einen Ausdruck von Ironie an, bis endlich alles in ein fortwährendes Kichern geriet und sämtliche Musiker mit springenden Bogen zu spielen schienen.

Ein Goliath von einem Philister starrte uns an aus dem Quartett. Wir wüßten dem Komponisten, der übrigens sein Werk nach Kräften ausstaffiert, nichts zu raten, und danken schließlich für den guten Humor, in den er die Gesellschaft versetzt.

Rondos für Pianoforte.

Antoinette Pesadori, Einleitung und Rondo. — Const. Decker, Rondo. W. 11. — C. Krebs, Einleitung und Rondo. W. 40.

Aus vielen Gründen komponiert man, — der Unsterblichkeit halber, — oder weil gerade der Flügel offen steht, — um ein Millionär zu werden, — auch weil Freunde loben, — oder weil einen ein schönes Auge angesehen, — oder auch aus gar keinem. Seh' ich recht, so entstand das erste der obigen Rondos aus dem vierten Grunde, es ist eine vollkommene Damenarbeit, ein Ruhekissen, eine Brieftasche: von Musik ist nur nebenbei die Rede. Was Hrn. Decker zur Komposition und Herausgabe seines Rondos veranlaßt, scheint ebenfalls zu erraten; seine Schüler sinds. Baten wir ihn schon in der letzten Sonatenschau, nicht gar zu trocken zu docieren, so wiederholen wir dies heute; man kann schon einmal einen Septimenaccord anbringen und etwas Phantasie; wir leben nicht mehr vor 30 Jahren. Durch gewisse Komponisten seh' ich aber wie durch Fensterglas. Das folgende Rondo hat sich mit allen Schönheitsmitteln einer Kokette angethan, und doch, blickt man ihr ins herzlose Auge, wischt man die Schminke weg, spricht man vollends mit ihr und merkt, wie die eine Hälfte der Unterhaltung affektiert, die andere fad, und das Ganze aus Clauren oder Kotzebue entlehnt ist, so verdrießt einen all' die Zärtlichkeit, mit der sie bestricken will, der nutzlos verschwendete Putz, das Vornehmthun bei angeborner Gewöhnlichkeit. Nimmt man es aber mit Rondos nicht so genau, übersieht man dies und jenes, ist man ein Feind von Melodie und vergißt, daß Hummel auch eins in

geschrieben, so wüßte ich nicht, warum das Rondo des Hrn. rebs nicht dem Besten anzureihen wäre, was Czerny und alkbrenner in ihrer letzten Blütezeit geschrieben, und warum nicht zu empfehlen. . . . . .

Etuden für Pianoforte.

Carl Czerny, die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze.

Werk 400.

Ein Fugenwerk von Czerny ist ein Ereignis. Wir erleben's noch, daß er ein Oratorium schreibt,[1]) dachte ich bei mir, mit einiger Hast nach dem Hefte fahrend. Man kann ihm aber diesmal nichts anhaben, als daß er auf einmal des Guten zu viel will, zu viel zur Verbreitung klassischen Sinnes beigetragen. Ich wenigstens würde meinen Schülern, die, nachdem sie zwei oder drei dieser Fugen gründlich studiert, nach mehr verlangten, sie ohne Gnade aus den Händen winden, nicht etwa weil die andern schlechter, sondern weil sie eben wie die ersten, über dieselbe Form gemacht sind, und weil es neben Czernyschen auch noch andere giebt, Beethovensche, Händelsche, der Bachschen nicht zu gedenken. Frägt man nun, was man von seinen Fugen zu erwarten hat, so muß man sagen, es sind fließende, brillant und angenehm klingende, leicht und geschickt geformte Klangstücke, bei denen er sich mehr als gewöhnlich zusammengenommen, wenn auch auf sie nicht immer die Forderung jenes alten Meisters paßt, nach dem „der erste Teil einer Fuge zwar gut, der mittlere noch besser, der letzte aber vortrefflich sein müsse." Das, worauf es ankommt, bleibt nun immer der Gedanke, der sich an die Spitze stellt. Da sucht denn Czerny nicht lange und nimmt oft

---

1) Er hat wirklich eins geschrieben, dazu viele kleinere geistliche Kompositionen, worunter 24 Messen.

geradezu Passagen, Tonleitern 2c. zu Themas. In der Mitte laufen nun freilich manchmal Tiraden und sogenannte Rosalien[1]) in Menge mit unter, indes klingt und klappt es zusammen bis zum Schluß, wo sich unter einem Orgelpunkt die Stimmen noch in allerhand freundlich bekannten Gängen durchkreuzen. Tiefere Künste, eine Umkehrung des Themas ausgenommen in einigen, hat er sonst nicht angebracht, nicht einmal eine Augmentatio,[2]) was ihm die eigentlichen Fugenmacher übel auslegen werden. Noch muß als charakteristisch bemerkt werden, daß er den Stimmen nur selten Ruhe läßt und daß sie meistens alle vier auf einmal arbeiten. Bei weitem wertvoller sind die die Fugen jedesmal einleitenden Präludien, ja einige der Art, daß niemand auf Czerny als Komponist raten würde, so die Nummern 3, 4, 6, 8, 9, wenn auch in den meisten sekundenlang eine mächtige Fadheit hindurchbricht, wovon ich nur Nr. 4 ausnehme, in der die bessere Natur einmal bis zum Schluß durchwaltet. Alles zusammengenommen, Czernys Fugenwerk bleibt als Beitrag zur Geschichte des Verfassers immerhin bemerkenswert; im ganzen Kreis der Erscheinungen ist es als eine unechte, halbwahre und gemachte Musik nicht anzuschlagen.

Es ist hier der Ort, auch der von Hrn. Czerny besorgten neuen Ausgabe des Bachschen wohltemperierten Klaviers zu erwähnen.

Czernys Verdienst besteht dabei in einem Vorwort, in der Angabe des Fingersatzes, der Tempobezeichnung nach Mälzl, und Andeutungen über Charakter und Vortrag. Ersteres ist etwas kurz ausgefallen und flüchtig niedergeschrieben. An dies Werk aller Werke ließen sich wohl allerhand reiche Gedanken knüpfen. Was die Applikatur anlangt, so ist das Czernys Fach, auf das er sich gut versteht; jeden einzelnen Finger

1) Rosalie (oder auch Schusterfleck) heißt die mehrfache Wiederholung einer Figur in verschiedenen Lagen (nach dem ersten Textwort einer so gebauten italienischen Volksweise).

2) Vergrößerung.

haben wir natürlich nicht geprüft. In den Tempobezeichnungen und den Bemerkungen über Vortrag im ganzen zu Anfang, und Schattierung im Verlauf des Stückes stimmen wir ziemlich zusammen; namentlich pflichten wir in letzter Hinsicht bei, da nichts langweiliger und Bachschem Sinne zuwider, als die Fugen monoton abzuleiern und seine ganze Vortragskunst auf Hervorheben der Eintritte des Hauptgedankens zu beschränken. So eine Regel paßt für Schüler. Die meisten der Bachschen Fugen sind aber Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt. Da reicht ein philiströses Merkenlassen des eintretenden Themas noch lange nicht aus.

Ein artiges Bild Bachs schmückt den Titel; er sieht wie ein Schulmeister, der eine Welt zu kommandieren hat.

Adolph Henselt, zwölf Etuden.

Werk 2.

Man kömmt mit Besprechung dieser Etuden recht eigentlich als fünftes Rad am Siegeswagen und hinterher; denn einmal waren sie schon vor ihrer Veröffentlichung in so vieler Besitz, daß sie sich, wäre die Notenschrift noch nicht erfunden, wie die Homerischen Gedichte, von Mund zu Mund oder Hand in Hand fortvererbt hätten; jetzt aber, nachdem ihr Erscheinen bekannt, giebt es kaum einen guten Klavierspieler, der doch jeder sein will, der sie sich nicht augenblicklich verschrieben und selbst studiert und geprüft. Neue Gedanken aufzubringen, wird somit freilich schwer sein, wie andererseits nichts leichter, als das Werk geradehin schön zu finden; denn es handelt sich bei ihm nur immer das Schönere herauszulesen, — von Mittelgut kann keine Rede sein.

So sind wir denn um ein treffliches Werk reicher und selten werden wohl die Meinungen über den Wert einer Erscheinung sich so ungeteilt aussprechen. Man müßte aber auch

vergehen vor Unmut, wenn im gemeinen Treiben und Rennen des Tages nicht plötzlich einmal wieder ein junger Held hervorträte, ein echter Vertreter künstlerischer Interessen, frisch und mutig seine Bahn dahinwandelnd. Auch darf er sich nicht über Gleichgültigkeit der Welt beschweren, so sehr greift das wahre Talent der Zeit gleich an Kopf und Fuß, und es sind ihm Ehren geschehen, deren sich kein Mozart zu schämen brauchte.

Der Grund nun dieses raschen Durchdringens liegt — in der anziehungskräftigsten Seite sittlichen und künstlerischen Charakters, — in der Liebenswürdigkeit unsers Helden. Seine Glieder bewegen sich frei und gefällig; sein Schwert blitzt und duftet zugleich, wie man es von den Damascenerklingen sagt; von seinem Haupte weht ein glänzender Helmbusch. So ist er mir, sah ich ihn am Klavier, auch oft wie ein Troubadour erschienen, der die Gemüter besänftigt in wilder, durcheinander geworfener Zeit, sie an die Einfachheit und Sittigkeit früherer Jahrhunderte mahnt und zu neuen Thaten ruft, und da stutzen wohl Mädchen und Jünglinge, wie er von Lied zu Lied weiter singt und kaum zu endigen weiß. Dabei vermag er aber auch den leidenschaftlicheren Naturen zu gefallen: seine Gesänge sind der innigsten Liebe und Hingebung voll, auch das Schicksal mag seine Hände nicht aus dem Spiel lassen und zwang ihn gleichsam zum Romantiker, sein ganzes Wesen ist in Liebe aufgegangen.

Wir erhalten so in seinem zweiten Werke zwölf Liebesgesänge, und mit goldener zierlicher Inschrift setzt er über jeden einzelnen den Inhalt seiner Schmerzen und Wonnen. Daß er dazu französische Worte wählte, möchte ich ihm einigermaßen verdenken, da keine Sprache so reich an Worten und Sprüchen der Liebe, als die deutsche, keine so Herzinniges, Treueigenes, Zartverhülltes aufzuweisen hat. Indessen mag auch dies als charakteristisch gelten, da das Galante, Chevalereske, sogar Männlich-Kokette, was unserm Sänger bei aller Herzlichkeit eigen, sich wohl nirgends besser ausnimmt als von französischen Lippen. Hier einige zur Probe:

Pensez un peu à moi,
Qui pense toujours à vous!

*

Si oiseau j'étais,
A toi je volerais. [1])

*

C'est la jeunesse qui a des aîles dorées.

*

In solchen und ähnlichen Empfindungen bewegen sich denn auch die andern Stücke, und es mag derlei wohl schon geistvoller, versteckter, tiefsinniger ausgesprochen worden sein, so zum Herzen sprechend, unverstellt und anmutig aber gewiß nicht. Wir kommen so dem Charakter unseres Helden näher, und wie einem solchen gerade eine Kunst zusagen müsse, die Kunst der Herzenssprache vor allen andern, unsere geliebte Musik. Habe man nur ein rechtes Herz, einiges gelernt und singe dann lustig wie der Vogel auf den Zweigen, und es wird Musik, die wahrste herauskommen. Was hilft da alles Absichteln, Abquälen! Wem die Liebe fehlt, fehlt auch die Musik, und die Glocke muß in der Freie schweben, soll sie erklingen. Also die Liebe ist unsers Sängers Thema und er macht gar kein Hehl daraus und singt's bis in die tiefe Nacht. Darum hören wir auch nur ihn immer, nur das, was gerade ihn bewegt; [2]) er will sonst nichts außer sich, nichts Außerordentliches vorstellen; er singt von sich und wir müssen's hören.

Also herrscht denn auch die Melodie der einzelnen Stimme beinahe in sämtlichen seiner Liebesstudien über die andern, nicht gerade zufälligen, aber auch nicht notwendigen vor; ja es ließen sich viele vom Anfang bis Ende einstimmig aufzeichnen und man würde den Schmuck der Harmonie von selbst dazu finden. Dieser Einzelgesang erscheint aber so aus dem Kern ins Ganze gewachsen, hat eine solche Fülle im

1) „Wenn ich ein Vöglein wär, Flög' ich zu dir" — die berühmte Vogeletüde.

2) Sollte diese Ansicht dem oben Ausgesprochenen, wo wir H. einen Troubadour nannten, zu widersprechen scheinen, so bemerken wir, daß sich jenes Bild mehr auf die Art seines Vortrags bezieht. (Sch.)

einzelnen Ton, wie in der Masse eine Rundung und Wucht, daß man, ohne zu brechen, kaum daran zu biegen wagen darf. Finden sich doch selbst in den Melodieengängen guter Meister kleine Risse, Sprünge, manches Widerhaarige, das sich zum Vorteil ändern ließe; in den ganzen Etuden aber wüßte ich, höchstens zwei bis drei kleine Stellen ausgenommen, keine Note anders zu richten, als sie dasteht.

Und hierin hat seine Cantilene in der That Ähnlichkeit mit der Glucks, wie denn auch die Widersprüche der Zeiten einige Ähnlichkeiten aufzeigen könnten, und, wenn man dem einfach grandiosen Stil Glucks den kühn labyrinthischen Sebastian Bachs entgegenstellte, man im engen Bezirk der Klaviermusik die klare Weise Henselts der verschleierten Chopins gegenüber=setzen müßte. Damit sei nun aber nicht ausgesprochen, Gluck habe die Musik höher gebracht, oder Henselt ließe Chopin hinter sich zurück. Da müßte Henselt die Brust verleugnen, an der er selbst getrunken, da müßte man Chopin nicht kennen in seiner um so viel zärteren Schwärmerei, seiner götterleichten Beweglichkeit, seiner ganzen unendlich feineren Organisation. Ja, viele der Henseltschen Etuden würden ohne den Vorgang Chopins gar nicht da sein. Dies beiläufig, um einer Undank=barkeit zu begegnen.

Henselts reizende Melodieen werden's aber nun vollends durch das heimliche Figurenwerk, in das er jene versteckt; reiche Früchte aus grüner Zweig= und Blätterfülle herausquellend. Und hier müssen wir uns namentlich seines sorgsamen Fleißes erfreuen, mit dem er (aber nicht in melodischem Betracht, son=dern im ausfüllenden harmonischen) die Bässe und Mittel=stimmen behandelt, die Gewissenhaftigkeit, mit der er alle anordnet, daß sich das Ganze vorteilhaft ausnehme und dabei das Einzelne sich fein und gehörig unterscheide. Namentlich ist ihm eine Figur eigen, deren erste Wurzel ich in der in diesem Hefte leider nicht enthaltenen Etude in H dur zu er=kennen glaube, und die er zu wiederholten Malen anwendet und immer äußerst wohlklingend.

Höre man dies nun alles von ihm selbst, wenn er sich zu guter Stunde manchmal ans Klavier setzt (er behauptet zuweilen, er wäre der elendeste Spieler), ordentlich hineinwachsend in sein Instrument und Eins mit ihm werdend, Ort und Zeit vergessend, unbekümmert ob Künstler oder Fürsten neben ihm stehen, wie er dann wohl auch plötzlich laut aufsingt, unverwüstlich und sich steigernd bis zum Schlußaccord und dann wieder von vorn anfangend, und man wird ihn einen gottbeseelten Sänger nennen müssen. Da fühlt man den Finger des Genius.

Mannigfache Betrachtungen ließen sich noch an die Erscheinung dieses gelobten Künstlers knüpfen: — die freudigsten, da er, um zu schaffen, nur die Hand auf die Tasten zu legen braucht, — auch einige bedenkliche, da andererseits das Aufenthaltlose, Zerstreuende des Virtuosenlebens dem höhern Forschen und Schaffen Eintrag thut, zu dem Glück und tiefste Einsamkeit gehört. Doch steht er noch im ersten Glanz der Jugend, und so hoffen wir ihm bald wieder zu begegnen, wo wir uns über manches heute Zurückgehaltene noch des Bessern auszusprechen gedenken.

C. V. Alkan, drei große Etuden.

Werk 15.

Der Geschmack dieses Neufranken ist nach einem flüchtigen Blick in das Heft zu erkennen und schmeckt sehr nach Eugene Sue und G. Sand. Man erschrickt vor solcher Unkunst und Unnatur. Liszt karrikiert wenigstens mit Geist; Berlioz zeigt trotz allen Verirrungen hier und da ein menschliches Herz, ist ein Wüstling voll Kraft und Keckheit; hier aber finden wir fast nichts als Schwäche und phantasielose Gemeinheit. Die Etuden haben Überschriften „Aime-moi“, „le Vent“ und „Morte“, und zeichnen sich auf ihren sämtlichen 50 Seiten dadurch aus, daß sie nur Noten ohne alle Vortragsbemerkung enthalten; die Caprice möchte nicht getadelt werden, zumal

man ohnedies weiß, wie solche Musik am besten vorzutragen; aber die innere Leerheit prunkt nun auch noch mit äußerer, und was bleibt übrig? Im „Aime-moi“ eine wässerige französische Melodie mit einem Mittelsatz, der gar nicht zur Überschrift paßt, im „Vent“ ein chromatisches Geheule über einen Gedanken aus der A dur-Symphonie von Beethoven, und im letzten Stück eine widerwärtige Öde, wo nichts als Holz und Stecken und Sünderstrick, das letztere noch dazu aus Berlioz entlehnt. Wir beschützen das verirrte Talent, ist nur überhaupt welches da, bleibt nur etwas Musik übrig; wo aber jenes eben noch zweifelhaft und von dieser nichts zu erblicken als Schwarz hinter Schwarz, müssen wir uns unmutig abwenden. —

. . . . . .

C. E. F. Weyse, vier Etuden.

Werk 60.

Von einem frühern Etudenwerk desselben norddeutschen Komponisten war schon in einem ältern Bande der Zeitschrift die Rede und dort des Lobes genug gesagt. Gestehe ich, daß mir das neue zurückzustehen scheint gegen jenes. Wer bis zur Eigentümlichkeit durchgebrochen, wird sie nie wieder verleugnen können, wenn er nicht geradezu jahrelang feiert; und so auch hier. Aber über das eine Werk waltet mehr Segen als über das andere, und diese Ruhe und Zufriedenheit, die uns nach dem Genuß des in Weihe empfangenen Kunstwerkes erfüllt, ist mir bei diesen neuen Tonstücken nicht zu teil worden. Merkwürdig an ihnen erscheint das Auflehnen gegen die enge Form, daher sie sich oft in das Gebiet der phantastischeren Caprice verlieren und nur mißmutig wieder in das Gleis einlenken. Etwas Ähnliches bemerkten wir schon bei dem früheren Hefte; doch geschah es dort nicht mit Aufopferung der schönen Form, die wir einmal von der Etude fordern müssen, und auch nicht mit Hintansetzung eines klar ausge-

prägten mechanischen Zweckes, wie wir ebenfalls von dieser Kompositionsgattung verlangen dürfen. Wie dem sei, so haben diese Musikstücke doch so viele eigene und kühne Züge aufzuweisen und unterscheiden sich scharf genug von allen andern Etuden, daß sie sich Spieler, denen es an Kenntnis des ganzen Reichtums der Gattung wie an Vielseitigkeit der Bildung liegt, allerdings ansehen müssen. Besondere Auszeichnung verdient die letzte; ein düsteres Bild, wie das eines Meisters, der seine Leiden durch Töne bannen will, großen Ausdrucks voll.

Charakteristische Studien für das Pianoforte von J. Moscheles.

Werk 95.

Die späteren Etudenwerke der bekannteren Etudenschreiber haben, wie uns die Erfahrung sagt, sich nicht die Gunst und den Einfluß erringen können, als ihre früheren. Von denen von Cramer kennen nur Wenige, was er außer seinen zwei ersten Heften geliefert; ebenso von denen von L. Berger, Weyse, Chopin, A. Schmitt u. A. Die Gründe sind wohl aufzufinden. Einesteils sind jene späteren Sammlungen in Wirklichkeit unbedeutender, denn der Komponist erschöpft sich endlich in solcher kleinen Form, oder er bringt Älteres wieder zum Vorschein; dann verlangt das Publikum auch Steigerung, wo keine mehr zu erreichen; endlich durchkreuzen sich gerade in dieser Gattung die Erscheinungen so rasch und vielgestaltig, daß sich nur das Ausgezeichnetste über dem Strome zu halten vermag. Kurz, wir sehen auf den Klavieren die beiden ersten Hefte der Cramerschen, Chopinschen 2c. Etuden weit öfter als die späteren. Auch diese neue Sammlung von Moscheles wird die alte berühmte nicht vergessen machen, und soll es auch nicht. Der verehrte Komponist spricht sich in einem beinah' zu kurzen Vorwort über den Zweck seiner neuen Etuden, über das, was sie von den ältern unterscheidet, selbst aus. Mechanische Ausbildung der Hand, die vielseitigste, wird

natürlich schon vorausgesetzt; ebenso wünscht er Kenntnis seiner älteren Etuden.

„Der Spieler ist besonders darauf angewiesen durch seinen Vortrag diejenigen Regungen, Leidenschaften und Empfindungen auszudrücken, die dem Verfasser beim Schreiben dieser Tonstücke vorgeschwebt und die er durch die charakteristischen Namensbezeichnungen, die einem jeden der Stücke vorgesetzt sind, sowie durch die den Vortrag bezeichnenden Kunstwörter, die im Laufe des Werkes vorkommen, nur leise andeuten konnte" ꝛc.

Man hat diese Überschriften über Musikstücke, die sich in neuerer Zeit wieder vielfach zeigen, hier und da getadelt und gesagt: „eine gute Musik bedürfe solcher Fingerzeige nicht". Gewiß nicht: aber sie büßt dadurch ebenso wenig etwas von ihrem Wert ein, und der Komponist beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am sichersten vor. Thun es die Dichter, suchen sie den Sinn des ganzen Gedichtes in eine Überschrift zu verhüllen, warum sollen's nicht auch die Musiker? Nur geschehe solche Andeutung durch Worte sinnig und fein; die Bildung eines Musikers wird gerade daran zu erkennen sein.

So erhalten wir denn in den vorliegenden Etuden zwölf charakteristische Bilder, deren Bedeutung durch die Überschriften eher gewinnt. Wir können sie nach ihrem Inhalt in vier Abteilungen bringen. In der einen werden uns bekannte, und zwar mythologische Charaktere geschildert; dahin gehören die mit „Juno" und „Terpsichore" bezeichneten Nummern; in der andern Scenen aus dem Leben und nach der Natur: das „Bacchanal", die „Volksfestscenen" und „Mondnacht am Seegestade"; in der dritten psychische Zustände: „Zorn", „Widerspruch", „Zärtlichkeit", „Angst", „Versöhnung"; in der letzten Klasse stellen sich als verwandt dar: „Kindermärchen" und „Traum". Im Hefte selbst stehen die Stücke in bunter Mischung, hier und da, um sie hintereinander spielen zu können, vom Komponisten durch kurze, die Tonarten überleitende Zwischenspiele verbunden, die wir manchmal vielleicht ausgeführter wünschten.

Auf die Nummern der ersten Abteilung möchte ich umgekehrt die Goetheschen Worte anwenden: „je mehr du fühlst ein Mensch zu sein, je ähnlicher bist du den Göttern". Gerade in diesen Bildern, die den Namen zweier himmlischen tragen, erscheint die Phantasie des Künstlers gefesselt; gerade in diesen vermiss' ich Leben und Wärme der Musik. Die Formen sind schön und richtig, die Charaktere mit denen der Mythologie in Übereinstimmung zu bringen; im ganzen aber blicken die Stücke kalt wie Statuen und wirken unter allen am wenigsten, wie ich wiederholt an mir wie an andern erfahren. Dagegen hat die Musik Macht und Mittel, der Phantasie Bilder zuzuführen, wie sie uns durch die Überschriften der andern Abteilung näher bezeichnet werden. Das „Bacchanal" ist ein griechisches klassisches und hat einen sehr charakteristischen Grundton. In den „Volksfestscenen" rollt der Komponist ein lebendiges Gemälde auf, in das ich vielleicht auch einen Mandolinenspieler hineinwünschte, ich meine als Gegensatz zu dem vielstimmigen Durcheinander eine leiser gehaltene Cantilene. Das Stück ist der interessantesten Züge voll. Was man von der „Mondnacht am Seegestade" zu erwarten hat, sagt die Musik am besten. Die Tonart ist As dur und das Stück sieht sich schon romantisch an. Bennett hat in seinen Skizzen, in der mit „the Lake" überschriebenen, etwas sehr Ähnliches gegeben.

Unter den Nummern, die uns psychische Zustände malen, möcht' ich dem „Widerspruch" den Preis zuerkennen. Die leichte, sichere Zeichnung, der Ausdruck des feinen Spottes, der diese Musik charakterisiert, und in musikalischem Betracht die geistreiche harmonische Verwebung, machen sie zu einer der ausgezeichnetsten und wirkungsvollsten der Sammlung. Ebenso ist die mit „Zorn" überschriebene ein vortreffliches Musikstück, obgleich ich in seinem Charakter eine edlere Regung, mehr kühnen Stolz, energisches Auflehnen legen möchte und es in diesem Sinn vorgetragen wünschte. Die Nummern „Zärtlichkeit" und „Versöhnung" sind mehr geistreich

gedacht als gemütlich; in letzterer herrscht jedoch ein besonders schöner Wohllaut. Das mit „Angst“ überschriebene Stück, das letzte des Heftes, erfüllt alles, was die Überschrift sagt.

Es bleiben noch das „Kindermärchen“ und der „Traum“ übrig, die mir als die zartesten und poetischsten der Sammlung gelten. Hier, wo sie ins Übersinnliche, in das Geisterreich hinüberspielt, übt die Musik ihre volle Gewalt. Namentlich ist das Kindermärchen ein höchst ergötzliches Bild, in glücklichster Stunde erfunden, äußerst sauber und nett ausgeführt; keine Note darf hier anders stehen; auch die Überschrift trifft den Charakter der Musik aufs Genaueste. Im „Traum“ fließt es Anfangs dunkel auf und nieder: man weiß, wie die Musik träumen, wie man in ihr träumen kann; erst in der Mitte ringt sich ein entschlossener Gedanke los; dann verschwindet alles wieder in das erste leise Dunkel.

Von den früheren Etuden unterscheiden sich diese neuen allerdings; fünfzehn Jahre, die während des Niederschreibens[1] jener verflossen, machen wohl einen Unterschied. Der Stil ist womöglich gedrungener, die Harmonie kombinierter, gewählter, überall herrscht mehr der Gedanke vor, während die älteren wie natürlich den Vorzug größerer Jugend, lebhafterer Empfindung voraus haben. Inzwischen hat der Komponist auch manche Mittel der neuesten Schule nicht unversucht gelassen, wie denn auch von ihrer romantischen Färbung in seinen Gedanken hier und da durchschimmert. Ein vortrefflicher Künstler zeigt er sich hier wie dort.

Kompositionen von Leopold Schefer.

Der Dichter des „Laienbrevier“, so vieler phantastischen Novellengebilde erscheint heute zum erstenmal in diesen Blättern, und nicht wie ein bittender Dilettant etwa mit einem

---

1) Soll wohl heißen: seit dem Niederschreiben.

Hefte Lieder, sondern wie der Besten einer, gleich mit Werken der strengsten Kunstgattung. Es sind dies eine große Sonate für Pianoforte zu vier Händen,[1]) und ein Vaterunser,[2]) als Doppelkanon für vier Chöre bearbeitet. Der Dichter nennt sich selbst in einem vertrauten Schreiben einen Schüler Salieris („von dem er wisse, was er wisse") und weiterhinauf einen Glucks. Daß letzterer sein Liebling, würde ich aus der Sonate erraten haben, und hätte jener für das Klavier geschrieben, so und nicht anders müßte das klingen und wirken. Es ist eine Kraft und ein Kern der Harmonie, im Charakter eine Zucht und Ehrbarkeit, wie man sie irgend an den besten Meistern des vorigen Jahrhunderts kennt: dagegen wir freilich von der Zeit und ihrem mächtigen Genius Beethoven fortgehoben, jetzt größere Ansprüche an die Sonate machen; ja es scheint, als wäre Beethoven dem Dichter, als er die Sonate schrieb, noch verhüllt gewesen; nur im letzten Satze bricht plötzlich und zum Verwundern ein romantischer Streif in die freundliche Gemütlichkeit, etwa wie ein Wolkenschatten in ein ruhendes, vom Monde beleuchtetes Dorf. Man wird die Stelle im Augenblick herausfinden. Der Satz ist übrigens der kraft- und schwungreichste. Im Adagio trifft man mehr Mozartschen Geist; Charakter, Melodie und Begleitungsformen, alles weist darauf hin; einige seltenere Takte heben sich auch hier hervor. Ebenso tüchtig und als Kunstaufgabe von Bedeutung ist das „Vaterunser". Man könnte es, glaub' ich, auch einem guten Musikkopf für ein Kirchenstück aus der blühendsten Zeit der alten Italiener ausgeben, es müßte jenen denn das Wohllautendere und Anmutigere des Satzes stutzig machen. Die beiden Kanons durchspinnen sich darin so leicht, natürlich und schön, daß man die Kunst kaum heraushört, und dann ist es das Wahre. Auch in der Idee mag das Stück ausgezeichnet werden; es scheint mir nicht undichterisch, die Massen sich in solcher Weise dem Höchsten

1) Werk 30. 2) Werk 27. (Sch.)

zuwenden zu hören; auch ist unser Gebet wohl auf diese Weise noch nirgends aufgefaßt. Das Ganze mag leise gehalten, dabei aber das wohlbedachte „Con anima“ zu Anfang des Chors nicht außer Acht gelassen werden. Die Stimmen sind meisterlich strenge geführt, wenn ich anders genau sah, sogar bis auf den Unterschied der großen und kleinen Stufen. Es wäre nicht allein im Interesse für einen so seltenen Gast und aus Pietät gegen ein bekränztes Dichterhaupt, als auch zur wahren Erbauung, daß das Vaterunser bei einem deutschen großen Musikfeste zur Aufführung käme, da es ohnehin seiner Leichtigkeit, Sangbarkeit und Kürze halber ohne große Proben vollkommen hinzustellen ist. Auf S. 5, Syst. 2, Takt 1 steht im Baß f statt as; es ist wohl nichts leichter, als in einem Kanon einen Druckfehler zu finden.

Nun staune man noch zu vernehmen, daß derselbe geehrte Mann auch zwölf große Symphonieen für Orchester geschrieben hat und der Öffentlichkeit zu übergeben beabsichtigt. Der erste großartige Satz einer von ihnen liegt im Klavierauszug vor mir. Gerade hier im Orchester scheint er in seinem Element. Gesunde Harmonik, deutsche Männlichkeit und Tüchtigkeit in Ausdruck und Gesinnung herschen auch hier vor.

Phantasieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erste Reihe.

C. Czerny, die vier Jahreszeiten; vier brillante Phantasieen. W. 434. — Fr. Kalkbrenner, dramatische Scene (le Fou). W. 136. — L. Böhner, Phantasie. W. 48. — A. Kahlert, vier Nocturnes. W. 6.

Es gehört zu den Redensarten und Witzen geübter Recensenten, in dieser oder jener neuen Phantasie selbige am meisten zu vermissen. Und diesmal hätten sie einigermaßen recht; denn einen größeren Bankrott an Phantasie, als Hr. Czerny in seinem neusten Großwerke entwickelt, kann es schwerlich geben. Versetze man doch den geschätzten Komponisten in

Ruhestand und gebe ihm eine Pension, wahrhaftig er verdient sie und würde nicht mehr schreiben.[1]) Es ist wahr, er hat einiges Verdienst um die Finger der Jugend und man hat ihn deshalb auch oft genug belobt. Aber die Welt mit ABC-Büchern und Bilderbögen zu überschütten, macht noch lange keinen Pädagogen und Maler, geschweige Komponisten, und die Welt und Hr. Czerny sollten das wissen. Freilich hat auch das Gold seinen guten Klang, und wollen auch die Verleger leben. Möchten sich indes letztere in Hinsicht der neuesten Produktionen Czernys nicht verrechnen; eine große Zukunft lag ohnehin nie in ihnen, — seit lange fängt es ihnen aber auch an melodischer Eleganz u. dgl. zu fehlen an. Mit einem Wort, er wird alt; man wird seiner Sachen überdrüssig; man gebe ihm eine Pension! — . . . . . .

Irgendwo ist einmal (nicht unpassend) Kalkbrenner mit Voltaire verglichen worden, und in der That könnte man bei obigem „Fou" an diesen Erzschalk aller Zeiten erinnert werden. Mit einem Wort, die dramatische Scene ist eine Persiflage auf die jetzigen jungen Pariser Klavierspieler, deren einige vielleicht eigenen Fingersatz und Kompositionen den seinigen vorgezogen, und amusant genug. Irr' ich nicht sehr, so erblicke ich so auf den ersten Seiten Chopin, dann Liszt, vielleicht auch Bertini, ganz gewiß aber zuletzt Thalberg; am besten scheint mir Bertini im jämmerlichen Adagio (S. 10) abgeschildert und wahrhaft lustig; auch Thalberg und Liszt passieren; was aber ersteren anlangt, so dürfte es diesem allerdings schwerer werden, Kalkbrennern zu persiflieren, als umgekehrt. Wie dem sei, das Stück wird allen, die es spielen, Vergnügen machen, am meisten vielleicht den Persiflierten selbst, auf deren Rache man indes gespannt sein kann.

Von L. Böhner taucht immer hin und wieder etwas auf, wie in seiner Phantasie, Werk 48, selbst, die man in ihrer Zerrissenheit, Dunkelheit und Öde nicht uneben einem Sturm

1) Er brachte es bis zu der beinahe doppelten Opuszahl 848 und hinterließ noch eine Menge von Kompositionen im Manuskript.

und Schiffbruch vergleichen kann. Man sehe sie sich selbst an, die groteske Geschmacklosigkeit darin, das An- und Auf-dämmen von widerspenstigen Stoffen, ein Durcheinander von Alt und Neu, von Schwachheit und Geisteskraft, wie man selten zusammenfinden wird; endlich der fürchterlichen Druckfehler zu gedenken, die die Verwirrung noch mehr verwirren. Bei einzelnen Stellen der Phantasie könnte man aber, wie gesagt an Mozart als deren Schöpfer denken.

In den vier Notturnos von Kahlert findet man speciellere Gefühlszustände, als in den gewöhnlichen Notturnos. Der klare und gewandte Schriftsteller und Denker über Musik zeigt sich aber als Komponist als ein ganz anderer, wie denn häufig, wenn die allgemeine Bildung die besondere musikalische überwiegt, ein Bruch entsteht. Jede Kunst verlangt ein Leben und alles Überspringen der Schulstufen zeigt sich später einmal; daher in den meisten Dilettantenarbeiten Unklarheit der Form und Unreinheit in der Harmonie 2c. bei aller schönen Intention, wo dem gelernten Musiker ein vollkommenes Musikstück gelungen wäre. Vieles scheint mir in den Notturnos auch gekünstelt oder im Ausdruck gesucht und deshalb verfehlt. Trotzdem findet sich viel Interessantes; am meisten musikalisches Element scheint mir das letzte Stück zu enthalten, das bei noch reizenderer Fassung ein ausgezeichnetes hätte werden müssen.

Zweite Reihe.

W. Sterndale Bennett, drei Skizzen. W. 10. — W. Sterndale Bennett, drei Impromptus W. 12. — W. Sterndale Bennett, drei Romanzen. W. 14.

. . . . . .

Über Bennetts Kompositionen, sein bedeutendes Talent haben diese Blätter bereits an vielen Orten sich ausgesprochen; namentlich gedachte schon Eusebius in einem größeren Aufsatz dieser äußerst feinen Skizzen, in welches Lob alle, die sie vom Komponisten selbst gehört, ohne weiteres einstimmen müßten.

Es ist wahr, die Person bestrickt: doch scheinen mir die Vorzüge und Schönheiten dieser Bilder so hervorspringend, daß ich denen, die, auch ohne vom Vortrag des Komponisten bestochen zu sein, ihnen das nicht einräumten, keinen großen Grad von Bildung zusprechen könnte. Über gewisse Dinge sollte man kein Wort verlieren dürfen. Andererseits haben wir Bennett auch nie für ein Naturwunder ausgeben und ihm nur die Ehren gesichert wollen, die einem solchen Verein von Künstlertugenden gebühren. Die Skizzen haben also die Überschriften: the Lake, the Millstream und the Fountain, oder „See", „Mühlstrom" und „Springbrunnen". Und verdankte ihm die Kunst nichts als diese, sie müßten ihr seinen Namen erhalten. An Zartheit und Naivität der Darstellung scheinen sie mir alles zu übertreffen, was ich von musikalischer Genremalerei kenne, wie er denn, als echter Dichter, der Natur gerade einige ihrer musikalischsten Scenen abgelauscht hat. Oder hättet ihr nie Musik gehört, die euch des Abends nach dem jenseitigen Ufer des Sees hinüberrufen wollte? nie die zürnende, tobende, die die Räder treibt, daß die Funken sprühen? Auf welche Weise die Skizzen übrigens entstanden seien, ob von Innen nach Außen, oder umgekehrt, macht nichts zur Sache und vermag niemand zu entscheiden. Die Komponisten wissen das meist selbst nicht; Eins wird so, das Andere so; oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor. Bleibt nur Musik und selbständige Melodie übrig, grüble man da nicht und genieße. Noch vergaß ich des „Springbrunnens"; wir hörten es am liebsten von ihm, seine ganze Dichterseele ging hier auf; man hörte alles neben sich, dies hundertstimmige Plaudern und Plätschern: Schiller kann es nicht deutlicher vor uns stellen, wenn er einmal sagt:

Mein Ohr umtönt ein Harmonieenfluß,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen.
Die Blume neigt sich zu des Westes Kuß
Und alle Wesen seh' ich Wonne tauschen.

Diese Zeilen wären die beste Recension darüber. —

Die Impromptus sind nicht minder trefflich und wahre Gedichte, obwohl weniger eigentümlich und an Mendelssohns „Lieder ohne Worte" manchmal erinnernd; auch ihre Formen und Rhythmen sind die anmutigsten, oft fast zu ruhig und behaglich. Ein großer Fortschritt zeigt sich aber erst in den drei Romanzen, namentlich was ihre tieferen, manchmal befremdenden harmonischen Kombinationen und Freiheiten, ihren weiteren kühnen Bau betrifft. Sie sind erst vor kurzem geschrieben und können als Höhepunkt seines Strebens angesehen werden. An reichem ausströmendem Gesang gleichen sie seinen andern Werken; namentlich herrscht auch in ihnen die Melodie der hohen Stimme vor. Was sie aber auszeichnet, ist ihre größere Leidenschaftlichkeit; die erste Romanze ist sogar heftig: die andere scheint nur ruhiger; in der letzten wallt es aber wieder über voll sehnsüchtiger Klage. Einer Zergliederung bedürfen sie so wenig, wie ein schönes Gedicht; die Rechten werden sie verstehen. Als auf eine eigentümliche Schönheit der zweiten Romanze mache ich nur noch auf den immer neu harmonisierten Eintritt der Melodie und auf die herrlich tiefen Bässe aufmerksam, wie man denn überhaupt an den Bässen seine Leute erkennt.

Dritte Reihe.

. . . . . .

Wielhorsky, Joseph Graf von, drei Notturnos. Werk 2.

Den Chopinschen wie aus den Augen geschnitten, aber wohlthuend zart und voll anmutiger, oft sehr edler Melodie. Ich wüßte keinen Edelmann, der bessere, aber manchen Mann von Fach, der keine ähnliche schreiben könnte. Das Talent scheint offenbar, wenn auch kein hocheigentümliches, das sich in so streng gezogener Form freilich auch gar nicht zeigen konnte; aber der Komponist versuche sich zur Probe auch in einer weniger sentimentalen Gattung, wo die Phantasie mehr

ausgreifen kann, und es wird ihm glücken, da ihm die vorzügliche Kenntnis seines Instrumentes ohnehin zu statten kommt. Im ersten und letzten der Notturnos sind, nach Vorgang mancher Chopinschen, bewegtere Mittelsätze eingeflochten, die, oft schon bei Chopin schwächer als seine ersten Erfindungen, auch hier mehr aufhalten als fortheben; es ist, als würden die schönen ruhigen Wasserkringel, denen wir mit Vergnügen nachgesehen, plötzlich unterbrochen, daß sie der Blick nicht mehr festhalten kann; daher auch das zweite Notturno, das in gleicher Bewegung bis zum Schluß fortgeht, die meiste Wirkung machen wird, wenigstens auf mich gemacht hat. Im ersten fällt die große Ähnlichkeit der Melodie mit einem Weberschen Motiv (in der Jubelouverture) auf. Das letzte hat einige sehr zarte Wendungen und einen äußerst graziösen Schluß, wie ihn irgend Chopin hinzuhauchen versteht. Dessen sonstige Kräuseleien und Säuseleien übrigens nicht nachzumachen, thut der Komponist wohl; Chopin bezaubert damit, an andern sind sie nicht auszustehen.

. . . . . .

Fr. Chopin,

Impromptu. Werk 29. — Vier Mazureks. Werk 30. — Scherzo. Werk 31.

Chopin kann schon gar nichts mehr schreiben, wo man nicht im siebenten, achten Takte ausrufen müßte: „das ist von ihm"! Man hat das Manier genannt und gesagt, er schreite nicht vorwärts. Aber man sollte dankbarer sein. Ist es denn nicht dieselbe originelle Kraft, die euch schon aus seinen ersten Werken so wunderbar entgegenleuchtet, im ersten Augenblick euch verwirrt gemacht, später euch entzückt hat? Und wenn er euch eine Reihe der seltensten Schöpfungen gegeben, und ihr ihn leichter versteht, verlangt ihr ihn auf einmal anders? Das hieße einen Baum umhacken, weil er euch jährlich dieselben Früchte wiederbringt. Es sind aber bei ihm nicht einmal dieselben, der Stamm wohl der nämliche, die Früchte aber in Geschmack und Wuchs die verschiedenartigsten. So

wüßte ich obigem Impromptu, so wenig es im ganzen Umkreis seiner Werke zu bedeuten hat, kaum eine andere Chopinsche Komposition zu vergleichen; es ist wiederum so fein in der Form, eine Cantilene zu Anfang und Ende von reizendem Figurenwerk eingeschlossen, so ein eigentliches Impromptu, nichts mehr und nichts weniger, daß ihm nichts anderes seiner Komposition an die Seite zu stellen. Das Scherzo erinnert in seinem leidenschaftlichen Charakter schon mehr an seinen Vorgänger: immerhin bleibt es ein höchst fesselndes Stück, nicht uneben einem Lord Byronschen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe- wie verachtungvoll. Für alle paßt das freilich nicht. Die Mazurek hat Chopin gleichfalls zur kleinen Kunstform emporgehoben; so viele er geschrieben, so gleichen sich nur wenige. Irgend einen poetischen Zug, etwas Neues in der Form oder im Ausdruck hat fast jede. So ist es in der zweiten der obengenannten das Streben der H moll-Tonart nach Fis moll, wie sie denn auch (man merkt es kaum) in Fis schließt; in der zweiten das Schwanken der Tonarten zwischen weicher und harter, bis endlich die große Terz gewinnt; so in der letzten, die jedoch eine matte Strophe (auf S. 13) hat, der plötzliche Schluß mit den Quinten, über die die deutschen Kantoren die Hände über die Köpfe zusammenschlagen werden. Eine Bemerkung beiläufig: die verschiedenen Zeitalter hören auch verschieden. In den besten Kirchenwerken der alten Italiener findet man Quintenfortschreitungen, sie müssen ihnen also nicht schlecht geklungen haben. Bei Bach und Händel kommen ebenfalls welche vor, doch in gebrochener Weise und überhaupt selten; die große Kunst der Stimmenverflechtung mied alle Parallelgänge. In der Mozartschen Periode verschwinden sie gänzlich. Nun trabten die großen Theoretiker hinterher und verboten bei Todesstrafe, bis wieder Beethoven auftrat und die schönsten Quinten einfließen ließ, namentlich in chromatischer Folge. Nun soll natürlich ein so chromatischer Quintengang, wird er etwa zwanzig Takte lang fortgesetzt, nicht als etwas Treffliches, sondern als etwas äußerst

Schlechtes ausgezeichnet werden, gleichfalls soll man dergleichen aber auch nicht einzeln aus dem Ganzen herausheben, sondern in Bezug zum Vorhergehenden, im Zusammenhang hören.

Franz Schubert, vier Impromptus für Pianoforte. Werk 142.

Er hätte es noch erleben können, wie man ihn jetzt feiert; es hätte ihn zum Höchsten begeistern müssen. Nun er schon lange ruht, wollen wir sorgsam sammeln und aufzeichnen, was er uns hinterlassen; es ist nichts darunter, was nicht von einem Geist zeugte, nur wenigen Werken ist das Siegel ihres Verfassers so klar aufgedrückt, als den seinigen. So flüstert es denn in den zwei ersten Impromptus auf allen Seiten „Franz Schubert"; wie wir ihn kennen in seiner unerschöpflichen Laune, wie er uns reizt und täuscht und wieder fesselt, finden wir ihn wieder. Doch glaub' ich kaum, daß Schubert diese Sätze wirklich „Impromptus" überschrieben; der erste ist so offenbar der erste Satz einer Sonate, so vollkommen ausgeführt und abgeschlossen, daß gar kein Zweifel aufkommen kann. Das zweite Impromptu halte ich für den zweiten Satz derselben Sonate; in Tonart und Charakter schließt es sich dem ersten knapp an. Wo die Schlußsätze hingekommen, ob Schubert die Sonate vollendet oder nicht, müßten seine Freunde wissen; man könnte vielleicht das vierte Impromptu als das Finale betrachten, doch spricht, wenn auch die Tonart dafür, die Flüchtigkeit in der ganzen Anlage beinahe dagegen. Es sind dies also Vermutungen, die nur eine Einsicht in die Originalmanuskripte aufklären könnte. Für gering halte ich sie nicht; es kömmt zwar wenig auf Titel und Überschriften an; andererseits ist aber eine Sonatenarbeit eine so schöne Zier im Werkkranz eines Komponisten, daß ich Sch'n. gern zu seinen vielen noch eine andichten möchte, ja zwanzig. Was das dritte Impromptu anlangt, so hätte ich es kaum für eine schubertsche Arbeit, höchstens für eine aus seiner Knabenzeit

gehalten; es sind wenig oder gar nicht ausgezeichnete Variationen über ein ähnliches Thema. Erfindung und Phantasie fehlen ihnen gänzlich, worin sich Schubert gerade auch im Variationsgenre an andern Orten so schöpferisch gezeigt. So spiele man denn die zwei ersten Impromptus hintereinander, schließe ihnen, um lebhaft zu enden, das vierte an, und man hat, wenn auch keine vollständige Sonate, so eine schöne Erinnerung an ihn mehr. Kennt man seine Weise schon, so bedarf es fast nur einmaligen Durchspielens, sie vollkommen inne zu haben. Im ersten Satz ist es der leichte phantastische Zierat zwischen den melodischen Ruhestellen, was uns in Schlummer wiegen möchte; das Ganze ist in einer leidenden Stunde geschaffen, wie im Nachdenken an Vergangenes. Der zweite Satz hat einen mehr beschaulichen Charakter, in der Art, wie es viel von Schubert giebt; anders der dritte (das vierte Impromptu), schmollend, aber leise und gut: man kann es kaum vergreifen; Beethovens „Wut über den verlornen Groschen", ein sehr lächerliches, wenig bekanntes Stück, fiel mir manchmal dabei ein.[1])

Es ist hier auch passende Gelegenheit, der von Franz Liszt für Klavier bearbeiteten Franz Schubertschen Lieder zu erwähnen, die viele Teilnahme im Publikum gefunden. Von Liszt vorgetragen, sollen sie von großer Wirkung sein, andere als Meisterhände werden sich vergeblich mit ihnen bemühen; sie sind vielleicht das Schwerste, was für Klavier existiert, und ein Witziger meinte, „man möchte doch eine erleichterte Ausgabe derselben veranstalten, wo er nur neugierig, was dann herauskäme, und ob wieder das echte Schubertsche Lied?" Manchmal nicht: Liszt hat verändert und zugethan; wie er es gemacht, zeugt von der gewaltigen Art seines Spiels, seiner Auffassung: Andere werden wieder anders meinen. Es läuft auf die alte Frage hinaus, ob sich der darstellende Künstler über den schaffenden stellen, ob er dessen Werke nach Willkür

1) Siehe I. 123.

für sich umgestalten dürfe. Die Antwort ist leicht: einen Läppischen lachen wir aus, wenn er es schlecht macht, einem Geistreichen gestatten wir's, wenn er den Sinn des Originals nicht etwa geradezu zerstört. In der Schule des Klavierspiels bezeichnet diese Art der Bearbeitung ein besonderes Kapitel.

Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837—1838.

Sinn und Geschmack, die in unsern Abonnementkonzerten vorherrschend, zu beurteilen, brauchen wir nur auf die Wahl der aufgeführten Stücke, auf die darin bevorzugten Meister zu merken. Und, wie in der Ordnung, treffen wir hier am öftersten auf Mozart (17mal), dann auf Beethoven (15mal); ihnen zunächst stehen Weber mit 7, Haydn mit 5 Nummern; zwischen 3 und 5 wurden von Cherubini, Spohr, Mendelssohn und Rossini gespielt; 2mal kamen Händel, Bach, Vogler, Cimarosa, Mehul, Onslow, Moscheles vor; 1mal Naumann, Salieri, Righini, Fesca, Hummel, Spontini, Marschner u. a. m. Die bekannteren Meister waren mithin sämtlich vertreten und die ersten am häufigsten. Außerdem begegnen wir einigen Nummern neuster Komponisten, und zwar drei neuen Symphonieen, von Täglichsbeck, Norbert Burgmüller und Gährich, von denen sich die letzte den rauschendsten Beifall erwarb, obgleich ihr die Symphonie von Täglichsbeck nichts nachgab, die von Burgmüller aber beide hinter sich ließ; ja sie scheint mir beinahe das bedeutendste, nobelste Werk im Symphonieenfach, das die jüngere Zeit hervorgebracht, ihrer musikalischen Natur, ihres ungewöhnlich schön und kräftig ausgeprägten Instrumentalcharakters halber, trotzdem daß sie an Spohr erinnert, aber nicht wie eine Nachahmung aus Empfindungsschwäche, sondern dasselbe edle Streben des Lehrers dankbar

verfolgend.[1]) Das Trio des Scherzo mag wohl meisterwürdig genannt werden, wie der Schluß der ganzen Symphonie eine Vorahnung des Todes, der diesen Jüngling zu früh von uns genommen. In den Symphonieen der beiden andern Herren fanden sich viel Beethovensche Nachklänge bei sonst geschickter Arbeit und Instrumentierung. Ein Hauptvorzug der von Gährich bestand in der Kürze der einzelnen Sätze, das Adagio ausgenommen, das nun einmal keinem mehr geraten will.

Von größter Bedeutung war ein neuer Psalm von Mendelssohn, mit den Anfangsworten „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser", dessen Unterschied von einer frühern geistlichen Musik desselben Meisters man im Konzert für die Armen wahrnehmen konnte, in dem ein älterer Psalm von Mendelssohn diesem neuern vorgegeben wurde. Wie uns nun Mendelssohn seit lange schon als die gebildetste Kunstnatur unserer Tage gilt, in allen Gattungen, im Kirchenstil wie im Konzertstil, im Chor wie im Lied gleich eigentümlich und meisterhaft wirkend, so glauben wir ihn namentlich in diesem 42sten Psalm auf der höchsten Stufe, die er als Kirchenkomponist, die die neuere Kirchenmusik überhaupt erreicht hat. Die Grazie, in der das Handwerk, die Kunst der Arbeit, die solcher Stil erheischt, sich hier offenbart, die Zartheit und Reinlichkeit der Behandlung jedes einzelnen, die Kraft und Innerlichkeit der Massen, vor allem aber, da wir's nun nicht anders nennen können, der Geist darin, — man sieht's mit Freude, was ihm die Kunst ist, was sie uns durch ihn.

Und freilich bekommen in diesem Betracht junge Künstler, die ihre Werke hier aufführen lassen, einen gefährlichen Stand, so sehr auch immer die Direktion zur bestmöglichsten Ausführung beiträgt, daß sie sich es kaum besser wünschen können. Wir haben also von einer neuen Ouverture von Dr. L. Klein-

---

1) Von N. Burgmüller (1810—1836) war neulich auch ein Heft bei Hofmeister erschienener Lieder höchst lobend angekündigt; nachdem wir sie jetzt genauer kennen gelernt, müssen auch wir sie den trefflichsten der neueren beizählen. Und so einer mußte sterben! (Sch.)

wächter, der einzigen, die uns dieser Winter von neuen brachte, noch zu sagen, daß sie ihres freundlichen Charakters, ihrer leichten Beweglichkeit halber vom Publikum ziemlich gut aufgenommen wurde, ohne ihr einen größeren Kunstwert beilegen zu dürfen.

Dies über die hier zum erstenmal aufgeführten Kompositionen junger Künstler. Außerdem brachte uns eines der früheren Konzerte zum erstenmal Beethovens „glorreichen Augenblick", dessen Entstehung bekannt ist.[1]) Es mag wohl zu den unvergeßlichen Erlebnissen zu rechnen sein, dies Werk unter Beethovens eigener Leitung, in einem denkwürdigen Geschichtsaugenblick, in Umgebung der höchsten Potentaten, Gesandtschaften 2c. gehört zu haben, und auch dies weggenommen, wie bei unserer Aufführung, bleibt noch manche Stelle der Musik, die noch leidlich wirken wird nach Jahrhunderten. Unrecht aber thut man, solche Gelegenheitswerke großer Künstler mit ihren andern Geniuseingebungen vergleichen zu wollen; hier ist eben der Schimmer des Flüchtigen und Zufälligen das Geniale, wie denn jene kleinen Goetheschen Gedichte von Meistern, die die Sache verstehen, wie von ihm selbst gar hoch angeschlagen wurden. Ein solches Wesen waltet denn auch in dieser Komposition, dabei eine fast ironische Breite und Pracht, bis dann auf einmal in einzelnen Momenten der ganze Meister lächelnd und in Lebensgröße vor uns steht. Dazu nun ein Gedicht, so widerhaarig zum Komponieren wie eine Pindarsche Hymne,[2]) und man hat ein schwaches Bild, in welcher Bedrängnis der Komponist sein Werk zu Ende gebracht, das ihm übrigens als einem starken Patrioten sicherlich auch am Herzen gelegen.

Wo uns endlich aber wahrhaft neues, Unerhörtes geboten

---

1) Der Wiener Magistrat bestellte sie zur Feier des Kongresses von 1814 und verlieh dem Komponisten dafür das Ehrenbürgerrecht.

2) Der Text beginnt mit den Worten: Europa steht! Und die Zeiten, Die ewig schreiten, Der Völker Chor, Und die alten Jahrhundert', Sie schauen verwundert Empor!

wurde, lauter altes nämlich, war in einigen der letzten Konzerte, in denen uns Meister von Bach bis auf Weber in chronologischer Folge vorgeführt wurden. Ein Glück ist es, daß unsere Vorfahren nicht etwa vorwärts gedrehte historische Konzerte veranstalten konnten; die Hand aufs Herz, — wir würden schlecht bestehen. So glücklich es nun machte, was man zu hören bekam, so wahrhaft mißmutig, was man hier und da darüber hören mußte. Als ob wir Bach ehrten dadurch, als ob wir mehr wüßten als die alte Zeit, thaten manche und fanden es kurios und interessant zugleich! Und die Kenner sind die Schlimmsten dabei und lächeln, als ob Bach für sie geschrieben, — er, der uns ziemlich samt und sonders auf dem kleinen Finger wiegt, — Händel, feststehend wie der Himmel über uns, — Gluck nicht minder. Und man hört es, lobt es und denkt nicht weiter der Sache. Wahrhaftig, ich schätze die neue Zeit und verstehe, verehre Meyerbeer; wer mir aber in hundert, was sag' ich, in fünfzig Jahren historische Konzerte verbürgt, in denen eine Note von Meyerbeer gespielt wird, dem will ich sagen: „Beer ist ein Gott und ich habe mich geirrt".

— Über die Bachsche Musik, die gegeben, läßt sich wenig sagen; man muß sie haben in den Händen, studieren möglichst, und er bleibt unergründlich wie vorher. Händel scheint mir schon menschlich-erhabener; an Gluck verwirft man, wie gesagt, die Arien und läßt die Chöre passieren, d. h. man nimmt der Statue eines Gottes das etwaige Lockengekräusel um die Stirn und lobt nichts als seine Sehnen, seinen Korpus.

Wünschenswert aber wäre es immerhin, man gäbe alle Jahre solche Konzerte und mehr zwar; die Einfältigen lernten dabei, die Klugen lächelten: kurz der Rückschritt wäre vielleicht ein Vorschritt.

Zu erwähnen giebt es noch, daß diesen drei Männern[1])

1) Auch war ein Konzert von Viotti der Bach-Händelschen Periode einverleibt; Hr. Konzertmeister David spielte es in glücklichster Stunde, mit größtem Beifall. (Sch.)

als die bedeutendsten nachfolgten, im zweiten Konzert: Haydn, Naumann, Cimarosa, Righini, im dritten: Mozart, Salieri, Mehul, A. Romberg, im vierten: Abt Vogler, Beethoven und C. M. v. Weber; aus deren vorgeführten Werken wir außer der Abschiedssymphonie[1]) von Haydn, einem noch ungedruckten, höchst Mozartschen Quartett aus dessen Zaïde, einer Ouverture von Abt Vogler, den seine Zeitgenossen unserer Meinung nach bei weitem nicht hoch genug geschätzt, als das Interessanteste eine Symphonie von Mehul auszeichnen, so unterschieden von deutscher Symphonieenweise erscheint sie uns, dabei gründlich und geistreich, wenn auch nicht ohne Manier, daß wir sie auswärtigen Orchestern nicht genug empfehlen können. Merkwürdig dabei war auch die Ähnlichkeit des letzten Satzes mit dem ersten der C moll-Symphonie von Beethoven, und der Scherzos derselben beiden Symphonieen, und zwar so auffallend, daß hier eine Reminiscenz von der einen oder der andern Seite im Spiel gewesen sein muß; auf welcher vermag ich nicht zu entscheiden, da mir das Geburtsjahr der Mehulschen nicht bekannt geworden. — Dies waren denn unsere vier historischen Konzerte, um die uns mancher beneiden wolle. Zwar ließen sich mit leichter Mühe Ausstellungen gegen die Reihenfolge, die Wahl der Stücke 2c. aufbringen, ließe sich bedeutende historische Gelehrsamkeit entwickeln; nehmen wir dankbar an, was uns geboten wurde, jedenfalls aber mit dem Wunsch, beim Anfang nicht stehen bleiben zu wollen.

Das erfreuende Bild zu vollenden, schließen wir mit Hervorhebung der einzelnen Künstler und Künstlerinnen, mit deren Vorträgen die größeren Orchesteraufführungeu durchwirkt waren.

Als interessanteste Erscheinung steht Miß Clara Novello obenan. Sie kam von London aus dem Kreise ihr befreundeter Künstlerinnen ersten Ranges; man läßt sich das wohl auch

1) Die Musiker (auch unsere) löschten dabei, wie bekannt, die Lichter aus und gingen sachte davon; auch lachte niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war. (Sch.)

in Leipzig gefallen. Seit Jahren hat mir nichts so wohlgethan als diese Stimme, die sich überall kennt und beherrscht des zartesten Wohllautes voll, jeder Ton scharf begrenzt wie auf einer Tastatur, dieser edelste Vortrag, ihre ganze einfach bescheidene Kunst, die nur das Werk und den Schöpfer glänzen läßt. Worin sie nun in ihrem Element, in dem sie geboren und groß geworden ist, das war Händel, so daß sich die Leute verwundert fragten: „Ist das Händel? Kann Händel so schreiben? Ist das möglich?“ Von solcher Kunst des Vortrags kann selbst der Komponist lernen; da bekommt man wieder Achtung vor den darstellenden Künstlern, die uns so oft Karikaturen geben, weil sie zu früh aus der Schule gelaufen; vor solcher Kunst bricht all' das Stelzenwerk zusammen, worauf uns gewöhnliche Virtuosität über die Schultern zu sehen glaubt; kurz, Miß Clara Novello ist keine Malibran, keine Sonntag, sondern sie ist es höchst selbst, was sie ist, und kann's ihr niemand nehmen. . . . . .

Ehe wir von den Gewandhauskonzerten auf ein Halbjahr Abschied nehmen, möchten wir noch erst ihren 40 bis 50 Vertretern im Orchester einen Ehrenkranz aufsetzen. Wir haben keine Solisten, wie Brod in Paris oder Harper in London; doch möchten sich selbst kaum diese Städte eines solchen Zusammenspiels in der Symphonie rühmen können. Und dies liegt in der Natur der Verhältnisse. Die Musiker bilden hier eine Familie, die sich täglich sehen, täglich üben; es sind immer dieselben, so daß sie wohl die Beethovenschen Symphonieen ohne Notenblatt spielen könnten. Dazu nun einen Konzertmeister, der ebenfalls z. B. die Partituren des letzteren auswendig, einen Direktor, der sie gleichfalls aus- und inwendig weiß,[1]) — und der Ehrenkranz ist fertig. Ein besonderes Blatt wünschte ich noch dem Paukenschläger des Orchesters (Hrn. Pfundt) zugeteilt, der immer wie Blitz und Donner da und fertig ist; trefflich spielt er sie.

---

1) David und Mendelssohn.

Ziemlich dasselbe Orchester, seine jüngeren Mitglieder wenigstens, findet man, wie bekannt, in den Konzerten der Gesellschaft Euterpe wieder. Die Zahl ihrer Konzerte war zwölf, wie herkömmlich, das Lokal im Saal des Hotel de Pologne, der Musik übrigens wenig günstig. . . . . .

Einen Schatz von Kunst boten auch diesen Winter die Quartetten im kleinen Saale des Gewandhauses, von den HH. David, Uhlrich, Queisser und Grenser, — an acht Abenden vierundzwanzig Nummern nämlich, darunter als Kostbarkeiten erster Größe die in Es dur (Werk 127) und Cis moll von Beethoven, für deren Größe wir keine Worte aufzufinden vermöchten. Sie scheinen mir, nebst einigen Chören und Orgelsachen von Seb. Bach, die äußersten Grenzen, die menschliche Kunst und Phantasie bis jetzt erreicht; Auslegung und Erklärung durch Worte scheitern hier wie gesagt. Dagegen ergingen sich zwei ganz neue Quartette von Mendelssohn in so schön menschlicher Sphäre, wie man es von ihm als Künstler wie als Menschen erwarten kann. Auch hier gebührt ihm die Palme unter den Zeitgenossen, die ihm nur, wenn er noch lebte, Franz Schubert — nicht streitig gemacht, — denn alles Eigentümliche besteht nebeneinander — aber unter allen der Würdigste überreichen müssen. Nur die Vorzüglichkeit eines Werkes, wie des in D moll von Schubert, wie so vieler anderer, kann über den frühen und schmerzlichsten Tod dieses Erstgebornen Beethovens in etwas trösten; er hat in kurzer Zeit[1]) geleistet und vollendet, als niemand vor ihm. Endlich treffen wir auch in dem heurigen Cyklus auf eine neue Komposition von C. G. Müller, gründlich, klar, interessant, voll echten Quartettgeschmacks und der Veröffentlichung durchaus wert.

So ziehen wir denn den Vorhang über die reich belebte Scene. Streben überall, Kräfte die Fülle, die Ziele die würdigsten; — es wolle sich alles in höherer Verwandlung wiederholen! —

1) so viel

1839.

Zum neuen Jahr. — Konzerte für das Pianoforte. — Etuden für das Pianoforte. — Erste Aufführung des Paulus von Mendelssohn in Wien. — Sonaten für Klavier. — Die Teufelsromantiker. — Phantasieen für Pianoforte. — Konzertouverturen für Orchester. — Neue Symphonieen für Orchester. — Norbert Burgmüller. — Etuden für das Pianoforte. — Erinnerung an eine Freundin. — Sonaten für Pianoforte.

Zum neuen Jahr 1839.

So lägen denn neun Bände vor uns und in ihnen ein getreues Bild menschlichen Strebens überhaupt. Wie ein junger Staat hat eine junge Zeitschrift ihre Schwankungen, wie jener sich einen Grund aufzubauen, Gegner zu überwinden, Freunde zu gewinnen, sich nach Innen und Außen zu befestigen. Meist jüngere Musiker waren es, die sich im Anfang verbunden hatten, jeder mit Sitz und Stimme, mit gleichem Anteil. Man blättere in dem ersten Bande der Zeitschrift nach; das fröhliche, kräftige Leben darin wird noch jetzt Anteil erwecken; auch Versehen kamen vor, wie sie ja im Gefolge aller jugendlichen Unternehmungen. Jeder steuerte eben bei, was er hatte. Der Stoff schien damals endlos; man war sich eines edlen Strebens bewußt; wer nicht mitwollte, wurde mit fortgerissen; neue Götterbilder sollten aufgestellt, ausländische Götzen niedergerissen werden; man arbeitete Tag und Nacht. Es war das Ideal einer großen Künstlerbrüderschaft zur Verherrlichung deutscher tiefsinniger Kunst, das wohl jedem als das herrlichste Ziel seines Strebens vorleuchten mochte. Und wie denn die Zeitschrift überhaupt zu günstiger Stunde

unter günstigen Umständen unternommen wurde, einmal weil man des Schneckenganges der alten musikalischen Kritik überdrüssig war und weil wirklich neue Erscheinungen am Kunsthimmel aufstiegen, dann weil die Zeitschrift im Schoß von Deutschland, in einer von jeher berühmten Musikstadt entsprang, und der Zufall gerade mehre junge gleichgesinnte Künstler vereinigt hielt, so griff das Blatt auch rasch um sich und verbreitete sich nach allen Gegenden hin. Aber wie so oft, wo die Menschen noch so fest zusammenhalten und unzertrennlich scheinen, trennt sie auf einmal das plötzlich hervortretende Schicksal. Selbst der Tod forderte ein Opfer; in Ludwig Schunke starb uns einer der teuersten und feurigsten Genossen. Andere Umstände machten die ersten Bande noch lockerer. Das schöne Gebäude schwankte. Die Redaktion kam damals in die Hände eines einzigen, er gesteht es, gegen seinen Lebensplan, der zunächst auf Ausbildung eigener Kunstanlage ausging. Aber die Verhältnisse drängten, die Existenz der Zeitschrift stand auf dem Spiele. Acht Bände haben sich seitdem gefolgt; wir hoffen, es ist eine Tendenz in ihnen sichtbar worden. Mögen sich im Vordergrunde verschiedene Ansichten herumtummeln, die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst, geschah sie nun durch Hinweisung auf ältere große Muster oder durch Bevorzugung jüngerer Talente, — jene Erhebung mag noch jetzt als das Ziel unserer Bestrebungen angesehen werden. Den roten Faden, der diesen Gedanken fortspinnt, könnte man allenfalls in der Geschichte der Davidsbündler verfolgen, eines wenn auch nur phantastisch auftretenden Bundes, dessen Mitglieder weniger durch äußere Abzeichen, als durch eine innere Ähnlichkeit sich erkennen lassen. Einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen, durch das Wort wie durch die That, werden sie auch künftighin trachten. Geschah dies früher oft auf ungestümere Art, so wolle man dagegen die warme Begeisterung in die Schale legen, mit der das Echt-Talentvolle, Echt-Künstlerische an jeder Stelle ausgezeichnet wurde. Wir schreiben ja nicht die Kauf-

leute reich zu machen, wir schreiben den Künstler zu ehren. Wie dem sei, die in den letzten Jahren noch immer wachsende Verbreitung der Zeitschrift ist nur ein Beweis, daß sie in ihrer Strenge gegen ausländisches Machwerk, in ihrem Wohlwollen gegen die höher strebenden der jüngern Künstler, wie in ihrem Enthusiasmus für alles, was uns die Vorzeit an Meisterlichem überliefert, die Gesinnung vieler ausspricht und daß sie sich ein Publikum gebildet hat. Diesen alten Grundsätzen getreu treten wir am heutigen Festtage, wenn nicht in das zehnte Jahr, so doch in den zehnten Band oder in das sechste Jahr unserer Existenz, für das herkömmlich kurz zugemessene Alter einer Zeitschrift schon immer einer silbernen Jubelfeier vergleichbar, wo man sich des Überstandenen gemütlich erinnert, dem Bevorstehenden mutig entgegensieht. Mit einigem Schmerz füge ich hinzu, daß ich meine Grüße zu diesem Fest zum erstenmal aus weiter Ferne einsenden muß, aus Österreichs prächtiger Hauptstadt, deren freundliche Bewohner wohl auch noch länger zu fesseln vermöchten.[1]) Sorgsamen Freundeshänden anvertraut, geht die Zeitschrift indes ihren ungestörten Gang. Hier aber, unter großen Mahnungen, wo uns die Schatten der größten deutschen Meister umschweben, möchte noch mancher Gedanke nicht unwert einer Aussprache hier vor allem aufkeimen. Eine Zeit herauf zu beschwören, die jener vergangenen an Thatkräftigkeit gleichkäme, vermögen bloße Worte nicht, und die Zeiten sind auch andere geworden und verlangen anderes. Den Künstler aber manchmal bescheiden an jene Meister zu erinnern, mag unverwehrt bleiben, und kommen wir ihnen nicht an Kräften gleich, so wollen wir ihnen wenigstens nicht im Streben nachstehen. Und somit sei allen ein glückliches neues Jahr zugerufen!

1) Sch. war im Herbst 1838 nach Wien gegangen, wo er hoffte, sich und der Zeitschrift ein neues Heim gründen zu können, würdig, seine Geliebte darin einzuführen. Er mußte aber im Frühjahr 1839 unverrichteter Sache nach Leipzig zurückkehren.

Konzerte für Pianoforte.

Klavierkonzert von J. Moscheles.

Werk 93.

Klavierkonzert von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Werk 40.

Die Klaviermusik bildet in der neueren Geschichte der Musik einen wichtigen Abschnitt; in ihr zeigte sich am ersten das Aufdämmern eines neuen Musikgenius. Die bedeutendsten Talente der Gegenwart sind Klavierspieler; eine Bemerkung, die man auch an älteren Epochen gemacht. Bach und Händel, Mozart und Beethoven waren am Klavier aufgewachsen, und ähnlich den Bildhauern, die ihre Statuen erst im Kleinen, in weicherer Masse modellieren, mögen sich jene öfters auf dem Klavier skizziert haben, was sie dann im Größeren, mit Orchestermasse ausarbeiteten. Das Instrument selbst hat sich seitdem in hohem Grade vervollkommt. Mit der immer fortschreitenden Mechanik des Klavierspiels, mit dem kühneren Aufschwung, den die Komposition durch Beethoven nahm, wuchs auch das Instrument an Umfang und Bedeutung, und kömmt es noch dahin (wie ich glaube), daß man an ihm, wie bei der Orgel, ein Pedal[1]) in Anwendung bringt, so entstehen dem Komponisten neue Aussichten, und sich immerhin vom unterstützenden Orchester losmachend, wird er sich dann noch reicher, vollstimmiger und selbständiger zu bewegen wissen. Diese Trennung von dem Orchester sehen wir schon seit länger vorbereitet: der Symphonie zum Trotz will das neuere Klavierspiel nur durch seine eigenen Mittel herrschen, und hierin mag der Grund zu suchen sein, warum die letzte Zeit so wenig Klavierkonzerte, überhaupt wenig Originalkompositionen mit Begleitung hervorgebracht. Die Zeitschrift hat seit ihrem Ent-

1) Für solche Instrumente mit Fußklaviatur schrieb Sch. 1845 seine Studien (Op. 56) und Skizzen (Op. 58) für den Pedalflügel.

stehen ziemlich von allen Klavierkonzerten berichtet; es mögen auf die vergangenen sechs Jahre kaum 16 bis 17 kommen, eine kleine Zahl im Vergleich zu früher. So sehr verändern sich die Zeiten, und was sonst als eine Bereicherung der Instrumentalformen, als eine wichtige Erfindung angesehen wurde, giebt man neuerdings freiwillig auf. Sicherlich müßte man es einen Verlust heißen, käme das Klavierkonzert mit Orchester ganz außer Brauch; andererseits können wir den Klavierspielern kaum widersprechen, wenn sie sagen: „wir haben anderer Beihilfe nicht nötig; unser Instrument wirkt allein am vollständigsten". Und so müssen wir getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei, daß der am Klavier Herrschende den Reichtum seines Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während daß das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe und mit seinen mannigfaltigen Charakteren die Scene kunstvoller durchwebe. Eines aber könnten wir billig von den jüngeren Komponisten verlangen: daß sie uns als Ersatz für jene ernste und würdige Konzertform ernste und würdige Solostücke gäben, keine Capricen, keine Variationen, sondern schön abgeschlossene charaktervolle Allegrosätze, die man allenfalls zur Eröffnung eines Konzertes spielen könnte. Bis dahin werden wir aber noch oft nach jenen älteren Kompositionen greifen müssen, die ein Konzert in kunstwürdigster Weise zu eröffnen, des Künstlers Gediegenheit am sichersten zu erproben geeignet sind: nach jenen trefflichen von Mozart und Beethoven, oder, will man einmal im ausgewählteren Kreise eines noch zu wenig gewürdigten großen Mannes Antlitz zeigen, nach einem von Sebastian Bach, oder will man endlich neues zu Gehör bringen, nach jenen, in welchen die alte Spur, namentlich die Beethovensche, mit Glück und Geschick weiter verfolgt ist. Unter die letzteren zählen wir mit der gehörigen Einschränkung zwei unlängst erschienene Konzerte von J. Moscheles und F. Mendelssohn-Bartholdy. Von beiden Künstlern war

in der Zeitschrift bereits so oft die Rede, daß wir uns kurz fassen können.

In Moscheles haben wir das seltnere Beispiel eines Musikers, der, obschon in älteren Jahren und noch jetzt unablässig mit dem Studium alter Meister beschäftigt, auch den Gang der neueren Erscheinungen beobachtet und von ihren Fortschritten benutzt hat. Wie er nun jene Einflüsse mit der ihm angebornen Eigentümlichkeit beherrscht, so entsteht aus solcher Mischung von Altem, Neuem und Eigenem ein Werk, eben wie es das neuste Konzert ist,[1]) klar und scharf in den Formen, im Charakter dem Romantischen sich nähernd, und wiederum originell, wie man den Komponisten kennt. Daß wir nicht zu fein spalten, — das Konzert verrät überall seinen Meister; aber alles hat seine Blüte, und der einst das G moll-Konzert schrieb, der ist er nicht mehr, wohl aber immer der fleißige, treffliche Künstler, der keine Mühe scheut, sein Werk den besten gleich zu machen. Auf Popularität verzichtet er diesmal gleich vorn herein; das Konzert heißt pathetisch und ist es; was kümmern sich unter 100 Virtuosen 99 darum! Das Abweichende in der Form mit andern und Moscheles' eigenen früheren Konzerten wird jedem im Augenblick auffallen. Der erste Satz schreitet rasch vorwärts, die Tutti sind kürzer als gewöhnlich, das Orchester greift überall mit ein; der zweite mit seinen langsameren Zwischenspielen scheint mir mühsamer gefunden, er leitet den letzten ein, der den pathetischen Charakter des ersteren in leidenschaftlicherer Bewegung wieder aufnimmt. Mechanisch schwierig möchten wir das Konzert im Vergleich zu andern neuern nicht nennen: das Figurenwerk ist sorgfältig ausgewählt, aber auch von mäßigen Spielern nach einigem Studium zu bewältigen; zusammen mit dem Orchester erfordert es aber von beiden Seiten größte Aufmerksamkeit, genaue Kenntnis der Partitur, und so vorgetragen wird es in seiner kunstvollen Gedankenverwebung in

1) Nr. 7, C moll.

hohem Grade interessieren, wie wir uns mit Freuden daran erinnern, als Moscheles es in Leipzig spielte.

Einen besonderen Dank votieren wir neueren Konzertschreibern, daß sie uns zum Schluß nicht mehr mit Trillern, namentlich mit Octavspringern langweilen. Die alte Cadenz, in die die alten Virtuosen an Bravour einpackten was irgend möglich, beruht auf einem weit tüchtigeren Gedanken und wäre vielleicht noch jetzt mit Glück zu benutzen. Sollte nicht auch das Scherzo, wie es uns von der Symphonie und Sonate her geläufig, mit Wirkung im Konzert anzubringen sein? Es müßte einen artigen Kampf mit den einzelnen Stimmen des Orchesters geben, die Form des ganzen Konzerts aber eine kleine Änderung erleiden. Mendelssohn dürfte es vor allen gelingen.

Wir haben über des letzteren zweites Konzert[1]) zu berichten. Wahrhaftig, noch immer ist er der nämliche, noch immer wandelt er seinen alten fröhlichen Schritt; das Lächeln um die Lippen hat niemand schöner als er. Virtuosen werden beim Konzerte ihre ungeheuren Fertigkeiten nur mit Mühe anbringen können: er giebt ihnen beinahe nichts zu thun, was sie nicht schon hundertmal gemacht und gespielt. Oft haben wir von ihnen diese Klage gehört. Sie haben etwas Recht; Gelegenheit, die Bravour zu zeigen durch Neuheit und Glanz der Passagen, soll vom Konzerte nicht ausgeschlossen bleiben. Musik aber steht über alles, und der uns diese immer und am reichsten giebt, dem gebührt auch immer unser höchstes Lob. Musik aber ist der Ausfluß eines schönen Gemütes; unbekümmert ob es im Angesicht von Hunderten, ob es für sich im Stillen flutet; immer aber sei es das schöne Gemüt, das sich ausspreche. Daher wirken auch Mendelssohns Kompositionen so unwiderstehlich, wenn er sie selbst spielt; die Finger sind nur Träger, die ebenso gut verdeckt sein könnten; das Ohr soll allein aufnehmen und das Herz dann entscheiden.

---

1) D moll.

Ich denke mir oft, Mozart müßte so gespielt haben. Gebührt Mendelssohn so das Lob, daß er uns immer solche Musik zu hören giebt, so wollen wir deshalb gar nicht leugnen, daß er es oft in einem Werke flüchtiger, in dem andern nachdrücklicher thut. So gehört auch dies Konzert zu seinen flüchtigsten Erzeugnissen. Ich müßte mich sehr irren, wenn er es nicht in wenig Tagen, vielleicht Stunden geschrieben. Es ist, als wenn man an einem Baum schüttelt, die reife, süße Frucht fällt ohne weiteres herab. Man wird fragen, wie es sich zu seinem ersten Konzert verhalte. Es ist dasselbe und nicht dasselbe; dasselbe ist es, weil es von einem ausgelernten Meister, nicht dasselbe, weil es zehn Jahre später geschrieben ist. Sebastian Bach sieht an der Harmonieführung hier und da heraus. Melodie, Form, Instrumentation im übrigen sind Mendelssohns Eigentum. So freue man sich der flüchtigen heiteren Gabe; sie gleicht ganz einem jener Werke, wie wir manche von älteren Meistern kennen, wenn sie von ihren größeren Schöpfungen ausruhten. Unser jüngerer wird sicherlich nicht vergessen, wie jene dann oft plötzlich mit etwas Mächtigem hervortraten, und das D moll-Konzert von Mozart, das in G dur von Beethoven ist uns ein Beweis davon.

Etuden für das Pianoforte.

Ad. Henselt, Etuden (Etudes de Salon). W. 5. — S. Thalberg, 12 Etuden. W. 26. Zweites Heft.

Unsere letzte Etudenschau ging bis Juni vorigen Jahres. Es scheint, die Etude hat einen neuen Kreis durchlaufen, und es wolle nun eine längere Ruhezeit eintreten. Wir begrüßen dies als ein gutes Zeichen. Zwar glaubt jede Zeit von sich, sie stände auf dem Gipfel (wie es umgekehrt zu allen Zeiten Leute gegeben, die über Verfall der Kunst geklagt); von der Klavieretude kann man indes mit einigem Grund mehr als unsere Vorfahren annehmen, sie habe die höchste Höhe erreicht.

Die Tonleitern sind nach allen Richtungen hin zerlegt, zu allen erdenklichen Figuren verknüpft, die Finger und Hände in all möglichen Lagen gebracht ꝛc.; gehe man nun nicht weiter, w es nur auf Spitzfindigkeiten hinauslaufen muß, und wend sich wieder zu größeren, weniger zum Mechanischen verleitende und die Bravour zur Schau tragenden Kunstformen. Vo lauter Studien versäumte man am Ende die Meisterschaft Wie unendlich groß ist das Reich der Formen; was giebt es noch da auszubeuten und zu thun auf Jahrhunderte lang Vor allem möchten wir das dem musikreichen Henselt zurufen. Seinen ersten Etuden, die die Welt durchflogen, rasch wie eine Siegesnachricht, hat er zwei neuere Hefte nachgeschickt Etudes de Salon, zwölf an der Zahl. Man muß Hensel gehört haben, um es nie wieder zu vergessen; wie ein Blumenflor duften mich diese Stücke noch aus der Erinnerung an ja seine Virtuosennatur umstrickt uns so mit ihren Reizen daß wir auch was er von andern dazu geliehen, als sein eigen betrachten, und nichts denken und vor Augen haben als ihn So könnte man, wie schon in den ersten Heften, so in diesen eine Menge Chopinsches nachweisen; Henselt selbst wird es zugeben; aber es verschmelzt sich diese fremde Beimischung so wohl in der ganzen Persönlichkeit, daß es kleinlicher wäre, sie zu tadeln, als sie zu begehen. Auch bezieht sich diese Ähnlichkeit mit Chopins Weise mehr auf Äußerliches, auf Figur; in der Hauptsache, der Melodie, ist er so selbständig als irgend einer, und hätte eher Grund, von seinen Schätzen zu verschenken, als zu entlehnen. Schöne Melodie, in schöne Formen gefaßt, zeichnet denn auch die Stücke dieser zweiten Sammlung aus. Ich wüßte mich darüber noch jetzt nicht anders auszusprechen, als in einem früheren Aufsatz über Henselt, dessen man sich vielleicht auch entsinnen wird; er ist und bleibt Henselt. In etwas nur unterscheiden sich diese zuletzt erschienenen jedem im Augenblick auffällig: in den Überschriften, die auf objektivere musikalische Zustände schließen lassen; wir finden hier einen „Elfenreigen", ein „Ave Maria",

einen „Hexentanz", „Danklied nach Sturm" ꝛc., während die alten eine Reihe Liebeslieder oder (wie sie Wedel nannte) Sonnette. Henselts lyrische Natur verleugnet sich zwar dabei nirgends; es ist aber doch ein Zeichen, daß er vorwärts will, und wir kommen hier auf den Zuruf zurück, den wir oben an Henselt ergehen ließen: sich von den Etuden überhaupt weg und zu höheren Gattungen zu wenden, zur Sonate, zum Konzerte, oder eigene größere zu schaffen. Wer sich immer in denselben Formen und Verhältnissen bewegt, wird zuletzt Manierist oder Philister; es ist dem Künstler nichts schädlicher, als langes Ausruhen in bequemer Form; in älteren Jahren nimmt die Schaffenskraft ohnehin ab, und dann ist's zu spät, und manches treffliche Talent gewahrt dann erst, daß es seine Aufgabe nur zur Hälfte gelöst. Ein anderer Weg aber vorwärts zu kommen, sich zu neuer Schöpfung zu bereichern, ist der, andere große Individualitäten zu studieren. Man führt wohl z. B. Mozart als einen Gegenbeweis dieses Satzes an und sagt, ein Genie habe das nicht nötig und überhaupt nichts; aber wer sagt uns, was Mozart geliefert, wenn er z. B. Sebastian Bach in seiner ganzen Größe gekannt hätte? Wie ihn schon Haydn anspannte, um wie viel mehr müßte es ein Bach! Man kann nicht alles aus eigener Tiefe herauf beschwören. Wie lange bildete die Zeit an der Fuge herum! Soll der Künstler erst alles an sich selbst durchmachen und versuchen, und kommt er nicht schneller zum Ziel, wenn er das vorhandene Beste studiert, nachbildet, bis er sich Form und Geist unterthan gemacht? Aber auch die Meister der Gegenwart muß er kennen, vom ersten bis zum letzten, also auch z. B. Strauß, als in seiner Weise einen höchsten Ausdruck seiner Zeit. Wer dies versäumt, wird über seine Stellung zur Gegenwart, über den Umfang seines Talents ewig im Unklaren bleiben, bis er zuletzt nicht mehr nachkommen kann, der Welt nur Veraltetes, bereits Abgethanes bietend. Sich also im Schwange mit der Zeit zu erhalten, alles kennen zu lernen, das kennenswert, möcht' ich gerade Henselt zurufen,

seinem ergiebigen Talent neue Ausflüsse zu verschaffen. Es ist wahr, er hat uns so oft mit seinen Liebesgesängen ergötzt, und es scheint undankbar, jemandem, der uns einen Strauß Blumen bringt, damit zu antworten, daß er uns lieber etwa einen gefesselten Löwen hätte bringen sollen. Aber versuche er sich nur auch an dem Löwen; es giebt so wenige Kräftige; die wenigen dürfen nicht rasten, er bringe den Löwen! Immerhin bleiben auch diese Etuden was sie sind und enthalten wiederum so viel Reizendes, Duftiges, daß sie überall gefallen müssen und in jedem Lebensalter, wie ich denn wirklich Kinder nie aufmerksamer zuhören gesehen, als bei seiner Musik. Am liebenswürdigsten zeigt er sich auch diesmal in der Sphäre, wo wir ihn schon längst als Meistersänger kennen, wie „Liebeslied", und in der „Romanze". Auch das „Ave Maria" muß man liebgewinnen; hier ist das Beispiel, wie eine gutgewählte Überschrift die Wirkung der Musik hebt. Ohne jene Überschrift würde es von den Meisten wie eine Etude von Cramer abgespielt worden sein, mit deren einer (irr' ich nicht in Cis moll) sie auch viel Ähnlichkeit hat. Bei einem „Ave Maria" denkt sich aber auch der Prosaische etwas und nimmt sich zusammen. Weniger passend scheint mir die Überschrift „Eroica"; die Musik steht hier hinter dem Versprochenen zurück. „Elfenreigen" und „Hexentanz" gehören wohl einer früheren Zeit an; in ihnen herrscht Chopins Einfluß am auffallendsten vor, auch in den bloß mit „Etude" überschriebenen Stücken; doch macht die in A dur einen sehr lieblich erfrischenden Eindruck. Der „Nächtliche Geisterzug" ist schwerlich vom Blatt zu spielen, doch meisterhaft gespielt von großer Wirkung, auf der zweiten Seite bekömmt er durch neuen Rhythmus einen neuen Schwung; noch erinnere ich mich der tiefen Baßnoten, wie sie Henselt anpackte; es war von behaglich urkräftiger Wirkung. . . . . .

Über das zweite Heft der Etuden von Thalberg ist schlimm urteilen, wenn man sie etwa kurz von ihm selbst gehört. Auch bekäme man die sämtliche deutsche und auswärtige Mädchen-

schaft auf den Nacken, wollte man tadeln; man würde nur mit mitleidigem Lächeln angehört werden in seinen Kunstbetrachtungen, man würde als der hämischste und abgefeimteste Recensent ausgeschrieen werden. Verdient er doch auch die Kränze alle, mit denen man ihn aller Orten überschüttet! Wie spielt er, wie lauscht man, wie donnert der Saal, wenn er geendet! Die Etuden sind Kinder seines Glückes, seines Ruhmes, und daß wir es nicht vergessen, seines Fleißes; denn er hat unausgesetzt studiert, kennt wohl alle Komponisten, hat alles mit großer Virtuosität in sich aufgenommen. Man hör' ihn Beethoven spielen, Dussek, Chopin; über alle breitet er den ihm eigentümlichen Glanz seines Spiels; er braucht nur der Anregung durch fremde Musik, um seine musikalische Natur in aller Pracht zu entfalten. Auch besitzt er selbst eine gewisse Art von Melodie, etwa wie die der Italiener, von acht zu acht Takten ausruhend, mit gewissen Ausweichungen 2c., und wie er sie dann verlegt, verdoppelt, sie umspinnt mit neuen Klangfiguren, er macht es in seiner Weise, oft überraschend, blendend und hinreißend. Damit ist aber auch alles gesagt, und gewiß würde er selbst am ersten ablehnen, wenn man seine Kompositionen gar mit demselben Namen belegen wollte, wie die Beethovenschen, also mit dem von Kunstwerken 2c. Dem großen Haufen den Unterschied zwischen Komposition und Konglomerat, zwischen Meisterleben und Scheinleben 2c. beibringen zu können, dieses Gedankens wollen wir uns nur entschlagen. Aber die Künstler müssen es wissen, und mehr noch wäre über diesen Gegenstand zu sagen, sähen wir nicht eben die Mädchenschaft auf die Redaktion eindringen; also nur das noch: er ist ein Gott, wenn er am Klavier sitzt.

Mendelssohns „Paulus" in Wien.

Aus einem Briefe vom 2. März.

Endlich hat man hier „Paulus" gegeben, die größte Musikstadt Deutschlands ihn zuletzt. Daß Mendelssohns Kompositionen bisher hier nur wenig Eingang gefunden, hängt zu tief mit dem hiesigen innern Musikleben zusammen, als daß ich die Thatsache einzeln herausreißen könnte, auf die ich aber wieder zurückzukommen denke. Vor der Hand also nur dieses: Der Wiener ist im allgemeinen äußerst mißtrauisch gegen ausländische musikalische Größen (etwa italienische ausgenommen); hat man ihn aber einmal gepackt, so kann man ihn drehen und wenden, wohin man will, er weiß sich dann kaum vor Lob zu lassen und umarmt unaufhörlich. Sodann giebt es hier eine Clique, die Fortsetzung derselben, die früher den Don Juan und die Ouverture zu Leonore auspfiff, eine Clique, die meint, Mendelssohn komponiere nur, damit sie's nicht verstehen sollen, die meint, seinen Ruhm aufhalten zu können durch Stecken und Heugabeln, eine Clique mit einem Worte so ärmlich, so unwissend, so unfähig in Urteil und Leistung, wie irgend eine in Flachsenfingen. Zwerge aus der Welt zu schaffen, braucht es nun gerade keiner apostolischen Blitze, wie sie Paulus wirft; sie verkriechen sich ohnehin, faßt sie der Rechte irgend ernsthaft ins Auge. Aber der Paulus that größere Wunder. Wie ein Freudenfeuer zündete diese fortlaufende Kette von Schönheiten in der Versammlung. Das hatte man nicht erwartet, diesen Reichtum, diese Meisterkraft, und vor allem nicht diesen melodischen Zauber; ja als ich zum Schluß das Publikum überschätzte, es war so vollzählig da wie im Anfang, und man muß Wien kennen, um zu wissen, was das heißt: Wien und ein dreistündiges Oratorium haben bisher in schlechter Ehe gelebt; aber der Paulus brachte es zustande. Was soll ich weiter sagen? — jede Nummer schlug, drei mußten durchaus wiederholt werden, zum Schluß summarischer Beifall. Der alte Gyrowetz meinte: „das wäre

seines Erachtens das größte Werk der neuen Zeit"; der alte Seyfried: „so etwas hab' er nicht noch in seinen alten Tagen zu erleben gehofft". Kurz, der Sieg war passabel. Bedenkt man nun, daß die Aufführung nach zwei Orchesterproben vor sich ging, so muß man vor der Virtuosität der Wiener allen Respekt haben. Die Darstellung war im Einzelnen noch keine vollendete, und konnte es nicht sein; aber wie man hier einen Chor singt, aus allen Leibeskräften, daß man ihn eher zu besänftigen hätte, als anzufeuern, das findet man in Norddeutschland nur selten, wo man sich hinter die Notenblätter verpallisadiert und nur froh ist, nicht geradezu umzuwerfen. Hierin ist Wien einzig, man gebe ihm nur zu singen und es schmettert lustig wie aus einer Kanarienhecke. Die Solopartieen wurden zwar nicht von den bekannten ersten Notabilitäten der Stadt vertreten, doch hinreichend gut; einzelne, wie der Baß, sogar ausgezeichnet. Wie ich schon geschrieben, geschah die Aufführung auf Veranlassung der Gesellschaft der Musikfreunde, dieses höchst ehrenwerten Vereins, der in neuerer Zeit ein sehr frisches Leben entwickelt. Besondere Erwähnung verdiente wohl auch Hr. Dr. Edler von Sonnleithner, durch dessen rastlose Bemühungen zumal die Aufführung gelang; denn man glaubt kaum, was hier dazu gehört, ein Orchester von 100 Köpfen zusammenzubringen, während übrigens bei mehr Zusammenhaltung und Beherrschung der Kräfte leicht 1000 und mehr ins Feld gestellt werden könnten. Ehre also allen denen, die dies Werk, diesen Juwel der Gegenwart, ihrer und des Werkes würdig, mit so großer Lust und Liebe den hiesigen zahlreichen und echten Kunstmenschen zur Schau gestellt. Die Frucht, auch für die Masse, wird nicht ausbleiben, und das „Wachet auf" in manicher Seele wiederhallen. Schon spricht man auch von einer zweiten und dritten Aufführung. —

Sonaten für das Klavier.

Es ist lange her, daß wir über die Leistungen im Sonatenfach geschwiegen. Von außerordentlichen haben wir auch heute nicht zu berichten. Immerhin erfreut es, im bunten Gewirr der Mode- und Zerrbilder auch einmal einigen jener ehrenfesten Gesichte zu begegnen, wie sie, sonst an der Tagesordnung, jetzt zu den Ausnahmen gehören. Sonderbar, daß es, einmal, meist Unbekanntere sind, die Sonaten schreiben: sodann, daß gerade die älteren, noch unter uns lebenden Komponisten, die in der Sonatenblütezeit aufgewachsen, und von denen als die bedeutendsten freilich nur Cramer und dann Moscheles zu nennen wären, diese Gattung am wenigsten gepflegt.[1]) Was die Ersteren, meist junge Künstler, zum Schreiben anregt, ist leicht zu erraten; es giebt keine würdigere Form, durch die sie sich bei der höheren Kritik einführen und gefällig machen könnten; die meisten Sonaten dieser Art sind daher auch nur als eine Art Specimina, als Formstudien zu betrachten; aus innerem starken Drang werden sie schwerlich geboren. Schreiben aber die älteren Komponisten keine mehr, so müssen sie ebenfalls ihre Gründe dazu haben, die zu erraten wir jedem überlassen.

Auf Mozartschem Wege war es namentlich Hummel, der rüstig fortbaute, und dessen Fis moll-Sonate allein seinen Namen überleben würde; auf Beethovenschem aber vor allen Franz Schubert, der neues Terrain suchte und gewann. Ries arbeitete zu schnell. Berger gab einzelnes Vorzügliche, ohne durchzudringen, ebenso Onslow; am feurigsten und schnellsten wirkte C. M. von Weber, der sich eigenen Stil gegründet; namentlich auf ihm bauen mehre der Jüngeren weiter. So stand es vor zehn Jahren um die Sonate, so steht es noch jetzt. Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im übrigen aber, scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis

1) Hier geschieht Cramer Unrecht, er schrieb 105 Sonaten.

durchlaufen, und dies ist ja in der Ordnung der Dinge, und wir sollen nicht Jahrhunderte lang dasselbe wiederholen und auch auf neues bedacht sein. Also schreibe man Sonaten, oder Phantasieen (was liegt am Namen!) nur vergesse man dabei die Musik nicht, und das andere erfleht von eurem guten Genius. . . . . .

Von Sonaten bekannterer Musiker haben wir eine zu vier Händen von Heinrch Dorn[1]) in Riga und eine von Mendelssohn-Bartholdy[2]) für Pianoforte und Violoncell zu nennen. So ernst, ja fast Spohrisch weich sich die erste ankündigt, so kann sie im weitern Verlauf doch den spöttischen Zug, den wir schon öfters an Dorns Kompositionen bemerkten, auf keine Weise verheimlichen; Damen und Recensenten die feinsten Schmeicheleien zu sagen und inwendig zu blitzen und zu donnern, wer weiß, ob das jemand in der Musik so gut wiederzugeben vermag, als unser verehrter Komponist. Vielleicht ist dem Standpunkte, von dem seine interessanten Werke zu beurteilen, auch noch von tieferer Seite beizukommen. Bereits in reiferen Jahren und sonst vielseitig gebildet, auch übrigens mit den litterarischen und künstlerischen Richtungen des Tages vertraut, widmete er sich der Musik gerade in jener schlaffen Periode 1820—1830, wo die eine Hälfte der musikalischen Welt noch über Beethoven nachsann, während die andere in den Tag hineinlebte, wo nur der einzige Deutsche C. M. von Weber dem eindringenden lockern Italiener Rossini mit Mühe das Gleichgewicht hielt. Am Klavier fing damals Czerny aus Wien seine kleine pfeifende Stimme zu erheben an: in Mitteldeutschland ahmte man Weber'n nach; nur in Berlin war der guten Musik ein eisenfester Lehrstuhl gegründet, durch den alten Zelter, dem zur Seite, obwohl mit andern Tendenzen, auch Bernhard Klein und Ludwig Berger auf die Jugend wirkten. Einen Sprößling jener Zeit sehen wir in

---

1) Große Sonate. Werk 29. (Sch.)
2) Sonate für Pianoforte und Violoncello. Wert 45. [B dur.] (Sch.)

Dorn, neben dem sich fast gleichzeitig auch Mendelssohn entwickelte, in späterer Zeit alle seine Mitschüler überflügelnd. Die Wege dieser beiden Talentvollsten jener Schule trennten sich aber bald deutlich genug. Mendelssohn, in glücklichen Lebensverhältnissen lebend, konnte sich ruhig ausbrausen und aufklären, während Dorn frühzeitig in die praktische Carriere geworfen, doch auch dem Publikum Proben seiner Kunst vorlegen sollte. So sehen wir bald Opern von ihm aufgeführt, so viel mir erinnerlich, sämtlich von großen Anlagen und Fertigkeiten zeugend. Aber das Publikum vermochte er dennoch nicht zu gewinnen, und je mehr er dies durch starke und rauschende Mittel zu erreichen strebte, je mehr, scheint es, entfernte er sich von sich selbst, und hier mag durch Vergleichung seiner immerhin bedeutenden Leistungen mit der leichten italienischen Ware, über die die Welt Wunderdinge schrie, eine Mißstimmung in seinem Innern eingetreten sein; von hier an zeigt sich auch der satirische Zug in seiner Musik. Was man gelernt, was man weiß, kann uns niemand nehmen; aber daß wir mit Freude, mit Glück arbeiten, dazu müssen die gütigen Götter ihren Beistand verleihen. Wäre Dorn damals der zerstreuenden und gefährlichen Theatercarriere vielleicht entzogen worden (er war Musikdirektor) und hätte sich pflegen und abwarten können, wer weiß, was er der deutschen Oper für ein Helfer geworden. Begnügen wir uns indes mit dem, was er uns gegeben; es bleibt noch viel Denkwürdiges übrig. Namentlich hat er ausgezeichnete Lieder der verschiedensten Art geschrieben, wie sie dem deutschen Namen nur zur Ehre gereichen können; auch von seinen Klaviersachen findet man in der Zeitschrift das Bedeutendste besprochen. Eines seiner umfangreichsten Klavierstücke ist die erwähnte Sonate. Man findet viel in ihr; ja es hätte sich bei Beseitigung einzelner Stellen leicht eine Symphonie aus ihr bilden lassen können. Man findet in ihr Zartes und Kühnes, Einfaches und Kunstreiches, die Kontraste auch mit geübter Hand zu schöner Form verschmolzen, alles aber mit jenem ironischen Lächeln begleitet,

das uns im Augenblick, wo wir uns ihm hingaben, wieder eiskalt überschüttet, und das ist's, was die Wenigsten an der Sonate verstehen werden, am wenigsten die liebenswürdigen Leserinnen, die ruhig fortgeschaukelt sein wollen ohne satirische Störung. Jedenfalls sehe man sich die Sonate aller Orten an: wer ihre geheimere Bedeutung nicht versteht, wird, wenn er sich auch bloß ans rein Musikalische hält, noch genug Ergötzliches in ihr finden, wie namentlich das Scherzo zum Lächeln zwingt, und ebenso das oft widerspenstige Finale, wo ich mir auch das Durchkreuzen der Hände im besten Sinne zu erklären getraue. Schließlich aber die Bitte, der Komponist möchte uns bald eine Symphonie geben; es würden diese Zeilen dann ihren Zweck erreicht haben.

Betrachten wir nun Mendelssohns Werk einen Augenblick! Auch ihm spielt ein Lächeln um den Mund, aber es ist das der Freude an seiner Kunst, des ruhigen Selbstgenügens im engen Kreise; ein wohlthuender Anblick, dieser innere Wohlstand, dieser Frieden, diese Seelengrazie überall! Die Sonate ist eine seiner letzten Arbeiten; vermöcht' ich doch, ohne kleinlich gescholten zu werden, den Unterschied zwischen Jetzt und Früher in seinen Werken mit Worten anzugeben. Es scheint mir alles noch mehr Musik werden zu wollen, alles noch verfeinerter, verklärter, — wenn man es nicht falsch deuten wolle, Mozartischer. Im ersten Aufblühen seiner Jugend arbeitete er teilweise noch unter der Begeisterung Bachs und Beethovens, obwohl bereits Meister der Form und des Kunstsatzes; in den Ouverturen lehnte er sich an fremde Dichtungen an oder schöpfte aus der Natur, und that er es auch immer als Musiker und Dichter, so erhoben sich doch hier und da Stimmen gegen diese Richtung, wenn sie seine ausschließliche geworden. Die Sonate ist aber wiederum reinste, durch sich selbst gültigste Musik, eine Sonate so schön, klar und eigentümlich, wie sie irgend je aus großen Künstlerhänden hervorgegangen, im Besondern wenn man will, eine Sonate für feinste Familienzirkel, am besten etwa nach einigen

Goetheschen oder Lord Byronschen Gedichten zu genießen. Über Form und Stil noch mehr zu sagen, schenke man der Zeitschrift; man findet alles in der Sonate besser und nachdrücklicher.

Noch liegen zwei Sonaten zweier bedeutender verstorbener Künstler vor mir, auch zweier Gegensätze, wie sie kaum schroffer zu einer und derselben Zeit geboren werden konnten, die sich wohl auch weder persönlich, noch als Musiker bei ihren Lebzeiten gekannt haben. Der eine, der Musikmensch der neuesten Zeit vor allen, der andere der geniale Lehrer, dessen Schüler sämtlich mit so großer Bewunderung von ihm zu erzählen wissen; der eine immer mit vollen Händen gebend, der andere jede Note auf die Goldwage legend; jener warm, sinnlich, phantasievoll, dieser trocken, oft streng, Stoiker. Wolle sie aber niemand nach diesen Sonaten beurteilen: sie gehören nicht in die erste Reihe ihrer Leistungen; immerhin gönnen sie uns einen reichen Blick in ihr Inneres; ihre Namen schließlich Franz Schubert[1]) und Bernhard Klein.[2])

Die Teufelsromantiker.

Wo stecken nur die Teufelsromantiker? Der alte gute Musikdirektor M.[3]) in Breslau erklärt sich plötzlich als ihren entschiedensten Gegner; auch die Allg. musik. Zeitung wittert deren immer. Wo stecken sie aber nur? Sind es vielleicht Mendelssohn, Chopin, Bennett, Hiller, Henselt, Taubert? Was haben die alten Herren gegen diese einzuwenden? Gelten ihnen Vanhal, Pleyel, oder Herz und Hünten mehr? Hat man aber jene und andere nicht gemeint, so drücke man sich doch deutlicher aus. Spricht man endlich gar von einer „Qual

1) Große Sonate. Werk 143. (Sch.)
2) Sonate zu vier Händen (aus dem Nachlaß). (Sch.)
3) Mosewius.

und Marter dieser musikalischen Übergangsperiode", so giebt es Dankbare und Weitsichtige genug, die anderer Meinung. Man höre doch auf, alles durcheinander zu mengen und wegen dessen, was in den Kompositionen der deutsch-französischen Schule, wie in Berlioz, Liszt 2c., tadelnswert erscheinen mag, das Streben der jüngern deutschen Komponisten zu verdächtigen. Behagt euch aber auch dieses nicht, so gebt uns doch selbst Werke, ihr alten Herren, — Werke, Werke! —

. . . . . .

Phantasieen, Capricen 2c. für Pianoforte.

Michael Bergson, vier Mazurken.

Werk 1.

Die vorliegenden Mazurken hat Chopin auf dem Gewissen. Wir wollen sie nicht hart anlassen; sie verraten eine echt nationale Physiognomie, viel Liebe zu Chopin, zur Musik, überhaupt viel Jugend. Dennoch hätten sie nimmermehr gedruckt werden sollen. Der Schüler spukt zu deutlich darin. Gewiß wird den Komponisten der Druck später einmal gereuen, obwohl junge Ruhmdürstige uns im Innern dies niemals zugeben mögen. Von manchen Dingen ist Chopin in neuerer Zeit ja selbst zurückgekommen. Nun aber kommen die Nachahmer, wie immer, erst einige Jahre hinterdrein, und wir müssen nun die uns schon veralteten wunderlichen Chopin-Schnörkeleien, so reizend sie oft am Original, noch einmal anhören, sollen's gar als etwas Neues hinnehmen. Aber wir wissen so gut, wie die Komponisten selbst, was sie übrigens mit bester Absicht gestohlen und was dann noch übrig bleibt.

. . . . . .

Sigismund Thalberg,
Notturno. Werk 28. — Phantasie über Themas aus Rossinis Moses. Werk 33.

Theodor Döhler, Notturno.
Werk 24.

J. Rosenhain,
Vier Romanzen. Werk 14. — Romanze (Morceau de Salon). Werk 15.

Am schlimmsten aber ist jenen Leuten von Welt beizukommen, die uns durch Höflichkeit gleich vornherein zur Höflichkeit zu zwingen wissen, die uns einen etwaigen Tadel mit einer Verbeugung von den Lippen wegnehmen, ja die uns entschlüpfen, wenn wir es versuchen, ihnen tiefer auf den Grund zu gehen. Wie sie im Leben, an den Höfen, in den Salons gelten und feststehen, so sind sie auch nicht aus der Kunst wegzubannen. Sind sie vollends, wie Thalberg, durch Geburt schon der Aristokratie oder, wie Döhler, der Diplomatie verwandt, so werden sie um so früher durchdringen, sich Namen machen, und des Lobpreisens ist dann überall kein Ende. Freilich in einzelnen Minuten, namentlich späterer Jahre, wo der Weihrauch nicht mehr wirken will, wo auch die Leiber an Geschmeidigkeit verlieren, mag selbst diese vom Geschick Begünstigten manchmal ein Sehnen nach dem Bessern überfallen, oft auch vielleicht Reue über die rasch verflogene Jugend. Ein höheres Streben will dann wieder die Flügel rühren, ein neuer Mut sie heben; sie wollen nachholen, was sie versäumt, und wieder gut machen. Oft gelingt es, oft ist es zu spät. In solcher Sehnsucht nach der echten Heimat der Kunst, die nun einmal in den Salons der Großen und Reichen nicht zu finden ist, mag denn vielleicht auch jenes oben zuerst aufgeführte Notturno entstanden sein; öfter regt sich wohl auch in ihm der Eitelkeitgeist: immerhin zeugt aber das Ganze von einer edleren Regung, als man sonst an den Salonvirtuosen kennt; es ist eines der besten Stücke von Thalberg.

Einer Komposition auf den Grund zu kommen, entkleide

man sie vorher allen Schmuckes. Dann erst zeigt sich, ob sie wirklich schön geformt, dann erst was Natur ist, was die Kunst dazu that. Und bleibt dann noch ein schöner Gesang übrig, trägt ihn auch eine gesunde, edle Harmonie, so hat der Komponist gewonnen und verdient unseren Beifall. Diese Forderung scheint so einfach, und wie selten wird ihr doch Genüge geleistet! Das Notturno nun, seiner äußeren zufälligen Reize entkleidet und auf seine Grundzüge zurückgeführt, wird auch dann noch aufs Gefälligste wirken. Werden auch an einzelnen Stellen die Melodieenfäden lockerer, so zerreißen sie doch nicht geradezu, wie es den Meisten geschieht, wenn Phantasie und Empfindung ausgehen wollen, — und diese natürliche melodische Haltung macht uns das Stück, das auch interessante Zwischenpartieen enthält, vor vielen andern Thalbergschen lieb, und wird es auch andern, namentlich Damen. . . . . .

Die Phantasie über Themas aus Moses noch zu erwähnen, so ist sie bekanntlich einer der Triumphsätze Thalbergs, mit der er aller Orten geschlagen, namentlich durch die auf- und niederfliegenden Harpeggien am Schluß, wo sich der Spieler zu verdoppeln scheint, das Instrument ein neues gebären möchte. Die Phantasie ist in einer glücklichen Saloninspiration geschrieben und giebt dem Virtuosen alle Mittel und Waffen in die Hand, sich sein Publikum zu erobern, wozu beispielweise gehören: ein fesselnder, zum Aufhorchen spannender Anfang, Virtuosen-Kraftstellen, anmutige italienische Melodieen, reizende Zwischensätze und sanftere Ausruhplätze, — und nun ein Schluß, wie eben in besagter Phantasie. Steht dann der Maestro vom Piano auf, so will sich das Publikum kaum zufrieden geben und ladet ihn schreiend noch einmal zum Niedersetzen ein: — dieselbe stürmische Wirkung. Wer sähe nicht gern ein enthusiasmiertes Publikum, und dann hat die Phantasie auch wirklich wertvollere Stellen, denen wohl auch der Kenner minutenlang mit Vergnügen zulauscht. Schon die Steigerung verrät den Gewandten und Erfahrenen, und das Einzelne, wie gesagt, wäre eines größeren Kunstganzen würdig.

Lasse man also auch solche Stücke gelten als das, was sie sind, und endlich, vergleicht man einen solchen Konzertsatz mit welchen aus frühern Zeiten, die auf gleiche Wirkung berechnet waren, so können wir uns noch immer Glück wünschen, daß auch in der Salonmusik an die Stelle gänzlicher Unfruchtbarkeit und Inhaltlosigkeit, wie sie sich z. B. in Gelinek, später in Czerny zeigt, ein Ideenvolleres, mehr künstlerisch Kombinierendes getreten ist, und in dieser besseren Art der Salonmusik mag denn auch Thalberg als Matador betrachtet werden.

Wir fügten oben noch ein Notturno von Döhler bei, weil dieser Virtuos auf ziemlich gleiche Erfolge hinzielt als Thalberg. Sein Notturno ist keines, wie es wohl ehedem der Troubadour seiner Dame brachte, nachdem er mit Lebensgefahr über Hecken und Mauern gesetzt, sondern eine Salonliebeserklärung, süß und kalt wie das Eis, was dazu verschluckt wird. Daß es aus Des dur geht, war vorauszusehen; es ist mit einem Worte charmant, allerliebst.

Auch Hrn. Rosenhain treffen wir seit kurzem öfter, als uns lieb ist, in den Salons. Vielleicht gefällt er sich selbst nicht darin, und wie fehlt auch seinen galanten Versuchen nötiger feinster Schnitt, und überhaupt das vornehme Nichtssagende, mit dem sich in höheren Zirkeln zu bewegen! Aber trotzdem haben weder die vier Romanzen, noch die einzelne Romanze etwas zu bedeuten und scheinen mir unglückliche Vermehrungen der Salonmusik. Vom guten Musiker, den wir sonst in R. schätzen zu müssen glaubten, spürt man höchstens nur in der letzten Romanze in As, und auch wieder nicht, da sie nicht einmal schön gerundet. Ist das aber die Bildung, die Paris und London geben, so bleibt lieber fein zu Hause, deutsche Musiker, oder haltet euch dort wenigstens von jenen Kompositionssudelküchen entfernt, wo der Lorbeer zu nichts gebraucht wird, als abgestandene Gerichte damit zu würzen. Ein Künstler wie R. sollte sich nicht zu solchen Arbeiten hergeben; es fehlt ihm sogar, wie wir glauben, das

Talent zum offenbar Schlechten, das indes, wie die Beispiele lehren, jene Großstädte in bewundernswürdiger Schnelligkeit auszubilden wissen, hat der Künstler nicht Acht auf sich.

. . . . . .

Eduard Marxsen,

Drei Impromptus für die linke Hand. Werk 33.

Je mehr die vierhändigen Stücke aus der heutigen Klavierlitteratur schwinden, je mehr einhändige tauchen auf, was charakteristisch genug ist. Der Zeitschrift Ansicht über diese Kompositionsart wird als bekannt vorausgesetzt. Eigene Kompositionen für diesen Zweck drucken zu lassen, sind sie nicht, wie einige von Ludwig Berger, der ausgezeichnetsten Art, verlohnt sich wohl kaum der Mühe. Es hat etwas Tragikomisches, fast Unnatürliches, eine einzige Hand sich abmühen zu sehen, wo ein Niederdruck der andern im Augenblick erleichtern würde; man . . . stelle ein gescheites Kind neben das Klavier, ob es nicht ausrufen wird: „warum nimmst du das nicht mit der andern Hand?“ Wozu sich unnötig zum Invaliden machen? . . . . . .

Simon Sechter, zwölf kontrapunktische Studien.

Werk 62.

Ein merkwürdiges Heftlein, das man bei verdecktem Titelblatt wohl für eine Reliquie aus einem früheren Jahrhundert halten könnte, wo derlei gelehrte Spielereien an der Tagesordnung waren. Neben einzelnem Barocken enthält es auch manches Sinnige und Gemütliche; zu den Stücken letzterer Art zähl' ich die über einen sich immer wiederholenden Cantus firmus gesetzten; zu denen der ersteren den in allen vier Stimmen sich nach und nach vergrößernden Kanon, der wahrhaft greulich klingt. Beethoven sagt irgendwo, „daß man sich ehedem mit derlei Kalkulationen den Kopf zerbrochen habe, daß

die Welt aber klüger geworden sei", und er hat in der Hauptsache Recht, wie immer. Indes versuche sich der Studierende auch in solchen Aufgaben, wenn sie auch nicht mehr Wert haben, als jene vor Jahrhunderten einmal gebräuchlichen Gedichte, die auf dem Papier irgend eine Figur, ein Kreuz, ein Altar u. dgl. darstellen mußten; man lernt aber dadurch sich in engen Schranken bewegen, mit kargen Mitteln auskommen müssen, und dies kommt uns dann immer auf eine oder die andere Weise wieder zu Gute. Je früher man sich in solchen Künsteleien Fertigkeit zu verschaffen sucht, je besser wird es sein; in älteren Jahren erworben, verleitet sie oft zu einer Überschätzung ihres Wertes, wie man denn auf alles im späteren Alter Gelernte sich das Meiste einzubilden geneigt ist. — Hr. Simon Sechter ist bekanntlich einer der gründlichsten Theoretiker Wiens und ein so gewissenhafter Kontrapunktist, daß man etwa in einem Kanon kaum nachsehen möchte, ob sich die Intervalle streng folgen, da er das Gegenteil für das größeste Vergehen halten würde. Quinten gar würden kaum mit einem Falkenauge zu entdecken sein; doch fiel mir namentlich im dritten Stück eine Art vermiedener Oktaven auf, die, nicht viel anders als wirkliche Oktaven klingend, sich gerade in diesem Stücke so oft wiederholen, daß man sie für absichtlich halten möchte. Man sehe selbst nach; das Heft bleibt in unserer Zeit ein artiges Kuriosum, welches das schon vom Titel erweckte Interesse in jeder Art befriedigt. —

. . . . . .

* * *

Noch liegt uns eine Menge kürzerer Musikstücke von W. Taubert, A. Henselt,[1]) W. Sterndale Bennett und Chopin, vier der bedeutendsten der jüngeren Klavierkomponisten, vor, über deren Talente, Bildung und Richtung bereits schon öfters in diesen Blättern die Rede war, daß wir uns kürzer fassen können im Lobe.

1) Hier unterdrückt.

Von W. Taubert zuerst „Erinnerungen an Schottland“,[1]) acht Phantasieen oder Phantasiestücke, die uns in ihrer soliden, echt deutschen Präge, wie Früheres desselben Tonsetzers, ganz besonders erlabt. Die Grundzüge seines musikalischen Charakters, Derbheit und Innigkeit, oft zu einem gemütlichen Humor gepaart, finden wir auch in diesen Reisebildern wieder. Reisen sind nun zwar unter allen Künstlern wohl dem Musiker am wenigsten ersprießlich zu seiner Kunst, — dem Dichter schon mehr, dem Maler am meisten; — unsere großen Komponisten haben immer still an ein' und derselben Stelle gehaust, so Bach, Haydn, Beethoven, obwohl ein Blick in die Alpen, oder nach Sicilien hinüber auch diesen nichts geschadet haben möchte. Einer Reise durch die schottischen Hochlande, die W. Taubert vor einigen Jahren gemacht, verdanken wir denn auch obige Schilderungen, und sind sie nicht an Ort und Stelle entstanden, so doch durch lebendiges Anschauen jener romantischen Gegenden treuer und malerischer geworden. Man empfängt in der Sammlung mehr als man erwartet, mehr als bloße An- und Nachklänge, Verwebung schottischer Melodieen oder variationsmäßige Arbeit, sondern eine Reihe dem Komponisten für voll anzurechnender Musikstücke, originelle Scenen und Genrebilder, sämtlich die Phantasie auf das Anmutigste fesselnd und unterhaltend. Flüchtiges Durchspielen reicht auch hier nicht hin zum Verständnis, und ist die Musik nicht schwierig oder tief, so will sie doch in ihrem besonderen Lokalton studiert sein: dann aber wird man mit Ergötzen oft und lange bei den Stücken verweilen. Auch Kurioseres, Abenteuerliches läuft mit unter, nirgends aber auf Kosten der Musik. Mit einem Worte, der Komponist hat in guter Stunde geschrieben und wirkt, was er will. . . . . .

Sterndale Bennett hat uns in „three Diversions“[2]) für Pianoforte zu vier Händen auf das Innigste ergötzt. Dies sind auch kleine Formen, aber welche Feinheit im Einzelnen

1) Werk 30. (Sch.) 2) Werk 17. (Sch.)

dennoch, wie künstlerhaft das Ganze, und darin unterscheidet sich der höhere Künstler vom mittleren, daß er auch seine kleinsten Arbeiten mit Liebe und Sorgfalt behandelt, während sie der andere liederlich hinwirft und meint, das Zeug verdiene es nicht besser und er schüttele dergleichen aus den Ärmeln. In der That wüßte ich außer Mendelssohn keinen der lebenden Komponisten, der mit so wenigem Aufwand so viel zu sagen, der ein Stück so anzuordnen und abzurunden, der mit einem Worte solche Diversions zu schreiben wüßte. Keckeres und Geistreicheres giebt es wohl; Zarteres und Netteres kaum. Eine Liebenswürdigkeit ist über die Stücke ausgegossen, die nur die rohesten Hände zu Schanden machen könnten, eine Fülle der köstlichsten Anmut in den einfachsten Bewegungen, überall Poesie und Unschuld. Scheint es doch, als stünde diese ausländische seltene Wunderblume gerade jetzt in ihrer duftigsten Blüte; da eile man, sie zu betrachten. Das Ausland giebt uns ohnehin so wenig: Italien treibt nur Schmetterlingstaub herüber, und am wundersamen Berlioz schrecken die knotigen Auswüchse. Aber jener Engländer ist unter allen Fremden der deutschen Theilnahme am würdigsten, ein geborner Künstler, wie selbst Deutschland wenige aufzuweisen. Auf seine Komposition zurückzukommen, so thut nichts leid daran, als daß es noch zweier Hände bedarf, sie zu genießen. Vielleicht ließen sich die Stücke geschickt auch für nur zwei umsetzen; das erste ist sogar in dieser Gestalt entstanden und nur arrangiert. . . . . .

Von neuen Kompositionen Chopins haben wir, außer einem Heft Mazurken und drei Walzern, eine merkwürdige Sammlung von Präludien zu erwähnen. Er gestaltet sich immer lichter und leichter, — oder ist's Gewöhnung an seine Weise? — So werden die Mazurken[1]) im Augenblick anmuten und scheinen uns populärer als die früheren: vor allen müssen die drei Walzer[2]) gefallen, andern Schlages als die

1) Werk 33. (Sch.) 2) Werk 34. (Sch.)

gewöhnlichen, und in der Art, wie sie nur einem Chopin beikommen können, wenn er in das Tanzgemenge, das er eben hebt durch sein Vorspielen, großkünstlerisch hineinsieht und andere Dinge denkend, als was da getanzt wird. Ein so flutendes Leben bewegt sich darin, daß sie wirklich im Tanzsalon improvisiert zu sein scheinen. Die Präludien[1]) bezeichnete ich als merkwürdig. Gesteh' ich, daß ich mir sie anders dachte und wie seine Etuden im größten Stil geführt. Beinahe das Gegenteil; es sind Skizzen, Etudenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittige, alles bunt und wild durcheinander. Aber mit feiner Perlenschrift steht in jedem der Stücke: „Friedrich Chopin schrieb's"; man erkennt ihn in den Pausen am heftigen Atmen. Er ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abstoßendes enthält das Heft; so suche jeder, was ihm frommt, und bleibe nur der Philister weg. Was ist ein Philister?

Ein hohler Darm
Von Furcht und Hoffnung ausgefüllt,
Daß Gott erbarm!

Schließen wir besänftigender mit dem schön Schillerschen:

Jenes Gesetz, das mit ehernem Stab den Sträubenden lenket,
Dir nicht gilt's. Was du thust, was dir gefällt, ist Gesetz.

Konzertouverturen für Orchester.

J. J. H. Verhulst. — W. Sterndale Bennett. — Berlioz.

Der Zufall hat oben drei Namen aneinander gereiht, deren Träger als Repräsentanten wenigstens der jüngern Künstlergeneration dreier verschiedener Nationen betrachtet werden können; der holländischen, englischen und französischen. Der Name des letztern ist bekannt, der zweite fängt an sich Geltung zu machen, wie auch der erste schon an Fremdartigkeit verloren

1) Werk 28. (Sch.)

durch öftere Erwähnung, namentlich schon in unserer Zeitschrift. Man mag sie sich sämtlich merken; sie werden, wie wir glauben, in der Geschichte der Musik jener Länder mit der Zeit Bedeutung erlangen.

Die Ouverturen, von denen hier berichtet werden soll, habe ich leider nicht vom Orchester gehört. Dafür entschädigt und befähigt mich vielleicht zum Urteil eine ziemliche Vertrautheit mit den meisten der anderen Werke, wie mit den Persönlichkeiten der Komponisten selbst, wenigstens mit den zwei erstgenannten. Berlioz verspricht von Jahr zu Jahr nach Deutschland zu kommen, uns mit seiner Musik bekannter zu machen; einstweilen hat er uns eine neue Ouverture geschickt, die von seiner merkwürdigen Richtung neues Zeugnis giebt.

Holland, bisher nur durch seine Maler berühmt, hat sich in neuerer Zeit auch durch regen Sinn für Musik ausgezeichnet. Großen Einfluß darauf mag die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst gehabt haben, die sich durch das ganze Land in hundert Zweigen verbreitet und neben deutscher Musik auch einheimische zu fördern sich zum Ziel gesetzt. Der Komponist, von dem wir sprechen, ist ein Schützling jener Gesellschaft; irr' ich nicht, so erhielt er bei mehren Wettkämpfen den Preis in der Komposition. Er lebt im Augenblick unter uns, hat sich im letzten Winter durch Leitung der Konzerte der Euterpegesellschaft auch als Dirigent guten Namen erworben. Jenem Niederländischen Vereine verdanken wir auch die Herausgabe einiger von Verhulsts Kompositionen; ein Kirchenstück und eine Ouverture sind bereits in der Zeitschrift angezeigt und hervorgehoben worden als Arbeiten eines entschieden glücklichen Talentes. Eine neue Ouverture liegt uns eben vor; sie ist zur Eröffnung des bekannten holländischen Trauerspiels „Gysbrecht von Amstel" geschrieben, zu dem Verhulst auch Entreactes gesetzt. Die Ouverture, in Leipzig zum öftern gehört, hat viel gefallen und muß es; sie ist eine Ouverture für alle, für das Publikum, den Musiker, den Kritiker, und hält sich auf jener Stufe allgemein gültiger

Bildung, die sich bei der Masse Achtung, bei dem Künstler Teilnahme zu erwecken versteht. Von den Klippen, wie sie sich oft andern jüngern Künstlern entgegenstellen, von Versuchungen und Verführungen hat ein freundlicher Geist den Komponisten bisher entfernt gehalten; er kennt seinen Weg und wagt nichts, wo ihm der Erfolg nicht gewiß wäre. Kenntnis des Maßes seiner Kraft, diese Kraft schon auf erfreulicher Höhe, dabei Lebhaftigkeit und Heiterkeit, zeichnen diesen ganz ungewöhnlichen Holländer als Menschen aus, wenn man sich ihn nach seinen musikalischen Leistungen konstruieren wollte. . . . . Talente seiner Art rücken zwar nicht schnell vorwärts, aber mit desto sicherern Schritten; Fleiß, Beobachtung, Umgang mit Meistern, öffentliche Aufmunterung förderten ebenfalls, und so ist gar kein Zweifel, daß der junge Stamm von Jahr zu Jahr immer reifere und reichere Frucht absetzt; mit den Wurzeln schon nach deutscher Erde herübertreibend, wird sich nach und nach auch der Blütenüberhang nach dem Lande hinwenden, das so vielen großen Tondichtern Nahrung und Kraft gegeben, und ähnlich, wie wir in der Dichtkunst Ausländer wie Oehlenschäger, Chamisso u. a. wie die Unsrigen betrachten, dürfen wir auch ihn als Ehrenmitglied deutscher Kunstbrüderschaft begrüßen, deren Zahl sich immer mehren möge.

Auch Bennett gehört hierher, nur daß er sich gleich vornherein mehr absondert als Engländer, und, wie wir etwa Händeln von England als einen der Unsrigen reklamieren, die Engländer später Bennett als einen ihnen allein Angehörigen zurückfordern dürften, — womit übrigens keineswegs ein Vergleich zwischen Händel und Bennett ausgesprochen sein soll. Die jüngste Ouverture von Bennett hat den Namen „die Waldnymphe", das einzige Nicht-glückliche, scheint mir, was sie an sich hat. Ich weiß, man kann den Komponisten durch nichts mehr kränken, als durch Ausstellungen an dem Namen seines Kindes, da er nach seiner Meinung ja am besten wissen muß, was er gewollt, und man könnte sich, daß er gerade auf „Waldnymphe" fiel, auch durch seine ältere Ouverture

„die Najaden“ erklären, der er ein Seitenstück geben wollte; schlagend aber und dem Werke günstig ist die Überschrift keinenfalls. Dichterisch ist es wohl, eine Grundstimmung durch ein dieser verwandtes Einzelnwesen zu bezeichnen, wie uns aus Mendelssohns „Melusine“ die Jahrtausend alte Romantik des Lebens unter dem Wasserspiegel auftauchen möchte; im einzelnen Fall aber paßt es nicht, und ich würde die allgemeine Bezeichnung „Ouverture pastorale“ oder etwas Ähnliches vorgezogen haben. Diese Nebensache beiseite, die indes, wie gesagt, der Wirkung zu Ungunsten gereicht, hebt sich die Ouverture in ihrem wunderzarten, schlanken Gliederbau hoch genug über andere ihrer Schwestern, atmet reinstes, hellstes Dichterleben. Der Klavierauszug giebt meist nur ein halbes Urteil; indes, hörte ich von Verständigen, bei dieser Ouverture nicht. Bennett ist Klavierspieler vorzugsweise, und, wie geschickt und wählerisch er auch mit den Instrumenten umzugehen versteht, sein Lieblingsinstrument sieht doch aus seinen Orchesterkompositionen heraus, und endlich etwas Schönes wirkt auch in verkleinerter Gestalt, ein schöner Gedanke auch aus Kindesmund.

Die Ouverture ist reizend; in der That wüßt' ich, Spohr und Mendelssohn ausgenommen, keinen noch lebenden Komponisten, der, was Lieblichkeit und Zartheit des Kolorits anlangt, den Pinsel so in der Gewalt hätte, wie Bennett. Auch daß er gerade jenen beiden Künstlern manches abgelauscht, will sich hier über der Meisterlichkeit des Ganzen vergessen, und es scheint mir, er habe vorher noch niemals sich so selbst gegeben, als in diesem Werke. Man prüfe Takt nach Takt, welch' zartes festes Gespinst vom Anfang bis zum Schluß! Anstatt daß aus den Erzeugnissen anderer handbreite Lücken hervorklaffen, wie schließt sich hier alles eng und innig aneinander! Doch hat man der Ouverture einen Vorwurf gemacht, den der großen Breite; er trifft mehr oder weniger alle Bennettschen Kompositionen; es ist seine Art so, er vollendet bis ins kleinste Detail. Auch wiederholt er oft dasselbe, und

zwar Note nach Note nach dem Abschluß des Mittelsatzes. Indes versuche man zu ändern, ohne zu beschädigen: es wird nicht gehen; er ist kein Schüler, dem mit Vorschlägen zu nützen; was er gedacht, steht fest und nicht zu verrücken.

Es liegt außer Bennetts naiv innigem Dichtercharakter und der ihm entsprechenden Richtung, große Hebel und Kräfte in Bewegung zu setzen; Prunk und Pracht sind ihm fremd; wo er mit seiner Phantasie am liebsten weilt, etwa am einsamen Seegestade oder im heimlich grünen Wald, da greift man nicht nach Posaunen und Pauken, sein einsam Glück zu schildern. Nehme man ihn also wie er ist, nicht was er gar nicht sein möchte, als Schöpfer einer neuen Epoche, oder als einen unzubändigenden Helden, sondern als einen innigen, wahrhaften Dichter, der unbekümmert um ein Paar geschwenkte Hüte mehr oder weniger seinen stillen Weg hingeht, an dessen Ausgang ihn wenn auch kein Triumphwagen erwartet, so doch von dankender Hand ein Veilchenkranz, den ihm Eusebius hiermit aufgesetzt haben will.

Andere Kränze sucht Berlioz, dieser wütende Bacchant, der Schrecken der Philister, ihnen ein zottiges Ungeheuer geltend mit gefräßigen Augen. Aber wo erblicken wir ihn heute? Am knisternden Kamin, in einem schottischen Herrenhause, unter Jägern, Hunden und lachenden Landfräuleins. Eine Ouverture zu — „Waverley“ [1]) liegt vor mir, zu jenem W. Scottischsten Roman, in seiner reizenden Langweiligkeit, seiner romantischen Frische, seiner echt englischen Präge mir noch immer der liebste aller neueren Romane des Auslandes. Dazu nun schrieb Berlioz eine Musik. Man wird fragen, zu welchem Kapitel, welcher Scene, weshalb, zu welchem Zweck? Denn Kritiker wollen immer gern wissen, was ihnen die Komponisten selbst nicht sagen können, und Kritiker verstehen oft kaum den zehnten Teil von dem, was sie besprechen. Himmel, wann endlich wird die Zeit kommen, wo man uns nicht mehr fragt,

1) Grande Ouverture de Waverley etc. Op. 1. Partition. (Sch.)

was wir gewollt mit unsern göttlichen Kompositionen; sucht die Quinten und laßt uns in Ruhe. Einigen Aufschluß indes giebt diesmal das Motto auf dem Titelblatt der Ouverture:

Dreams of love and Lady's charms
Give place to honour and to arms. [1])

Dies führt schon näher auf die Spur; wünscht' ich doch im Augenblick nichts, als ein Orchester stimmte die Ouverture an und die gesamte Leserschaft säße herum, alles mit eigenen Augen zu prüfen. Ein Leichtes wär' es mir, die Ouverture zu schildern, sei's auf poetische Weise durch Abdruck der Bilder, die sie in mir mannigfaltig angeregt, sei's durch Zergliederung des Mechanismus im Werke. Beide Arten, Musik zu verdeutlichen, haben etwas, die erste wenigstens den Mangel an Trockenheit für sich, in die die zweite wohl oder übel fällt. Mit einem Worte, Berliozsche Musik muß gehört werden; selbst der Anblick der Partitur reicht nicht hin, wie man sich auch vergebens mühen würde, sie sich auf dem Klavier zu versinnlichen. Oft sind es geradezu nur Schall- und Klangwirkungen, eigen hingeworfene Accordklumpen, die den Ausschlag geben, oft sonderbare Umhüllungen, die sich auch das geübte Ohr nach bloßem Anblick der Noten auf dem Papier nicht deutlich vorzustellen vermag. Geht man den einzelnen Gedanken auf den Grund, so scheinen sie, für sich betrachtet, oft gewöhnlich, sogar trivial. Das Ganze aber übt einen unwiderstehlichen Reiz auf mich aus, trotz des vielen Beleidigenden und einem deutschen Ohr Ungewohnten. Berlioz hat sich in jedem seiner Werke anders gezeigt, sich in jedem auf anderes Gebiet gewagt; man weiß nicht, ob man ihn ein Genie oder einen musikalischen Abenteurer nennen soll: wie ein Wetterstrahl leuchtet er, aber auch einen Schwefelgestank hinterläßt er; stellt große Sätze und Wahrheiten hin und fällt bald darauf in schülerhaftes Gelalle. Einem, der noch nicht

---

1) Frauenreiz und Liebestraum
Giebt der Waffenehre Raum.

über die ersten Anfänge musikalischer Bildung und Empfindung hinaus ist (und die Mehrzahl ist nicht darüber hinaus), muß er geradezu als ein Narr erscheinen, so namentlich den Musikern von Profession, die sich neun Zehntel ihres Lebens im Gewöhnlichsten bewegen,[1]) doppelt ihnen, da er Dinge zumutet, wie niemand vor ihm. Darum das Streben gegen seine Kompositionen, darum vergehen Jahre, ehe sich eine bis zur Klarheit einer vollkommenen Aufführung durchschlägt. Die Ouverture zu Waverley wird sich indes leichter Bahn machen. Waverley und die Figur des Helden sind bekannt, das Motto im Besondern spricht von „den Träumen der Liebe, denen der Ruhm[2]) der Waffen Platz gemacht". Was kann deutlicher sein? Es ist zu wünschen, daß die Ouverture in Deutschland gedruckt und zu Gehör gebracht wird; schaden könnte seine Musik nur einem schwachen Talent, das durch bessere auch nicht vorwärts gebracht wird. Noch erwähn' ich, daß, merkwürdig genug, die Ouverture einige entfernte Ähnlichkeit mit der zu Mendelssohns „Meeresstille" hat: wie auch eine Bemerkung von Berlioz auf dem Titelblatt der mit Werk 1 bezeichneten Ouverture nicht zu übersehen ist, daß er nämlich sein früher gedrucktes Werk 1 (acht Scenen aus Faust) vernichtet habe und die Waverley-Ouverture als erstes Werk angesehen wünsche. Wer aber steht uns dafür, daß ihn das zweite Werk 1 später einmal auch nicht mehr anmutet? Also eile man das Werk kennen zu lernen, das trotz aller Jugendschwächen doch an Größe und Eigentümlichkeit der Erfindung das Hervorragendste, was uns das Frankenland an Instrumentalmusik neuerdings gebracht.

---

1) Oft hab' ich es erfahren müssen, daß unter den Musikern vom Handwerk die meiste Borniertheit anzutreffen; andererseits fehlt ihnen eine gewisse Tüchtigkeit nicht leicht. (Sch.)

2) „Die dem Ruhm . . ." soll es heißen.

Neue Symphonieen für Orchester.

G. Preyer. — C. G. Reißiger. — F. Lachner.

Wenn der Deutsche von Symphonieen spricht, so spricht er von Beethoven: die beiden Namen gelten ihm für eines und unzertrennlich, sind seine Freude, sein Stolz. Wie Italien sein Neapel hat, der Franzose seine Revolution, der Engländer seine Schiffahrt ꝛc., so der Deutsche seine Beethovenschen Symphonieen; über Beethoven vergißt er, daß er keine große Malerschule aufzuweisen, mit ihm hat er im Geist die Schlachten wieder gewonnen, die ihm Napoleon abgenommen; ihn wagt er selbst Shakspeare gleichzustellen. Wie nun die Schöpfungen dieses Meisters mit unserm Innersten verwachsen, einige sogar der symphonischen populär geworden sind, so sollte man meinen, sie müßten auch tiefe Spuren hinterlassen haben, die sich doch am ersten in den Werken gleicher Gattung der nächstfolgenden Periode zeigen würden. Dem ist nicht so. Anklänge finden wir wohl, — sonderbar aber meistens nur an die frühern Symphonieen Beethovens, als ob jede einzelne eine gewisse Zeit brauchte, ehe sie verstanden und nachgeahmt würde, — Anklänge nur zu viele und starke; Aufrechthaltung oder Beherrschung aber der großartigen Form, wo Schlag auf Schlag die Ideen wechselnd erscheinen und doch durch ein inneres geistiges Band verkettet, mit einigen Ausnahmen nur selten. Die neueren Symphonieen verflachen sich zum größten Teil in den Ouverturenstil hinein, die ersten Sätze namentlich; die langsamen sind nur da, weil sie nicht fehlen dürfen; die Scherzos haben nur den Namen davon; die letzten Sätze wissen nicht mehr, was die vorigen enthalten. Ein Phänomen ward uns in Berlioz verkündigt. Man weiß in Deutschland im allgemeinen so gut wie nichts von ihm; was über ihn durch Hörensagen bekannt wurde, schien die Deutschen eher abzuschrecken, und so wird wohl noch eine Zeit vergehen, ehe man ihn gründlich kennen lernt. Gewißlich aber wird

er nicht umsonst gearbeitet haben; es kömmt keine Erscheinung allein. Die nächste Zukunft schon wird es lehren. Zu erwähnen wäre auch noch Franz Schubert; aber auch seine Leistungen im Symphonieenfach sind noch nicht öffentlich geworden. Ein bedeutendes Zeichen vom Stand der Talente gab die Wiener Preisaufgabe. Man mag sagen, was man wolle: Preisaufgaben können nur fruchten, schaden nimmer, und man kennt die Zeugekräfte wenig, wenn man meint, sie steigerten sich nicht durch Anregung, sei's auch eine prosaische. Hätte man doch zum Versuch, als Mozart, Haydn und Beethoven lebten, einen Preis auf eine Symphonie ausgeschrieben und etwa einen von jenen schweren seltenen Diamanten, wie sie sich in kaiserlichen und königlichen Schätzen befinden, als Belohnung versprochen, ich wette, die Meister würden sich wacker zusammengenommen haben. Aber freilich, wer hätte da richten sollen? Doch genug! Der Erfolg jener Preisaufgabe ist bekannt, und erzählt man sich auch, der damals Gekrönte habe, schon ehe er seine Symphonie begonnen, den Preis so gut wie in der Tasche gehabt (heimlich glaubt es jeder Konkurrent), so müssen wir doch bekennen, wie jetzt die Sachen stehen, d. h. nachdem wir auch viele der andern eingesandten Werke gehört haben, verdiente Lachner den Preis, und zwei der heute zu besprechenden Symphonieen, die sich ebenfalls schon auf dem Wiener Wahlplatz eingefunden, bestätigen dies von neuem. Einen günstigen Eindruck macht es gleich vornherein, daß eine dieser Symphonieen, von C. G. Preyer, in Partitur erschienen. Der Komponist, in Wien zu Hause, hat sich dort namentlich durch einige beliebt gewordene Lieder bekannt gemacht; Wien gleicht hierin andern großen Städten, daß ein glücklicher Wurf in so kleinem Genre genügt, für einen bedeutenden Komponisten gehalten zu werden; wer am meisten gekauft wird, ist der Erste. So kam es denn wohl, daß sich eine Verlagshandlung zum Druck der Partitur entschloß, jener Gattung kostbarer und gefährlicher Ladenhüter, die die Verleger kaum geschenkt haben

wollen. So liegt denn eine klar und korrekt gestochene Partitur vor uns.

Wenige Seiten genügen, um in ihr einen vorwärts strebenden jungen Komponisten zu erkennen, der sich anfangs in der großen ungewohnten Form etwas ängstlich benimmt, im Verlauf aber Sicherheit und Mut gewinnt. Doppelt muß man sein Streben anerkennen, da er gerade in einer Stadt sich rührt, wo dem Soliden, Ernsten, gar dem Tiefen im Durchschnitt nur wenig Aufmunterung zu Teil wird, wo man im Allgemeinen sehr nach ersten Eindrücken erhebt oder abspricht, und wo das ganze Urteil meist auf die Worte hinausläuft: „es hat angesprochen“ oder „es hat nicht angesprochen“; so hieß es z. B. nach der Aufführung des Christus am Ölberge, nach der des Fidelio: „es hat nicht angesprochen“, und damit war die Sache abgethan. Die Symphonie nun, öfter in Wien gespielt, hat angesprochen, sogar imponiert durch den Anstrich von gelehrter Durchführung, den sie oft zeigt. Der Komponist wird uns nur verstehen, wenn er diese Zeitschrift aus mehr als aus dieser Nummer kennt, wenn er weiß, von wo sie ausgeht, welche Meister ihr als höchste gelten, welche Ansprüche sie gerade an eine Symphonie macht, und wie sie mit einem Worte etwas karg im Lobe, weil wir Musiker hier untereinander sind. Gerade jenes sogenannte „Arbeiten“ verrät den ersten Versuch, und redliche Anfänger thun da meist des Guten zu viel. Als ob dann der ganze Kontrapunkt wieder ausgeschwitzt werden müßte, wird uns dann von weitem mit Fugenanfängen gedroht (meistens in rasselnden Violons), erhalten wir drei, vier und mehr Themas übereinander gestellt, was wir heraushören sollen, und zuletzt merken wir's dem Komponisten doch an, wie er froh ist, nicht allzu ungeschickt wieder in die Haupttonart gekommen zu sein. Schreiber dieses weiß dies aus der besten, aus der eigenen Erfahrung. Ich will dem Komponisten seinen Fleiß nicht vorwerfen; doch wer mir, auch mit einem feinen Meisterohr einer, die Kunst von S. 18—22 heraushört, dem sind Bachsche

Labyrinthe wahre Zwirnknäule, das soll man bleiben lassen. Und endlich was ist die Wirkung davon? Freilich auch Mozart arbeitete, und gar Beethoven, aber aus welchen Stoffen, an welchen Stellen, aus welchen Gründen, und alles wie im Scherz und Spiel. Gewiß mußten auch sie über Versuche hinweg; aber fürs bloße Auge und Papier schrieben sie niemals. Wünschte ich doch, ein junger Komponist gäbe uns einmal eine leichte, lustige Symphonie, eine in Dur, ohne Posaunen und doppelte Hörner; aber freilich dann ist es noch schwerer, und nur wer die Massen zu beherrschen versteht, kann mit ihnen spielen. Halte man uns aber wegen des eben Gesagten in Zukunft nicht etwa vor, wir wünschten keine Arbeit zu sehen; gerade die tiefsinnigste; nur nicht, daß sie um ihrer selbst etwas gelten soll, daß wir sie bei den Fäden herausziehen sollen. Glucks Ausspruch: „nichts zu schreiben, was nicht Effekt mache", ist, im rechten Sinne genommen, eine der goldensten Regeln, das wahre Geheimnis des Meisters. . . . . .

Über die Symphonie von Reißiger,[1]) seine erste, von ihm ebenfalls zur Wiener Preisbewerbung eingeschickt, läßt sich kaum etwas sagen, was sich nicht jeder über diesen Komponisten schon selbst gesagt; sie ist, wie seine andern Werke, durchaus klar und einschmeichelnd, und von so kleiner niedlicher Form, daß man sie eher eine Sonate für Orchester nennen möchte. . . . . .

Außer einer kleinen Symphonie von Ed. Raymond, die so anspruch- aber auch erfindungslos, daß sich weiter kein Aufhebens davon machen läßt, liegt uns noch eine neue von Lachner[2]) vor, seine sechste, ein ausgezeichnetes Werk, das uns seine Preissymphonie doppelt aufwiegt. Auch von diesem Komponisten war in der Zeitschrift schon so oft die Rede, daß wir uns kurz fassen können. Was uns diesmal wahre Achtung

1) Erste Symphonie für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet. Werk 120. (Sch.)

2) Sechste Symphonie (in D). Werk 56. (Sch.)

vor Lachner'n einflößt, ist das sichtliche Streben, seine früheren Leistungen zu überbieten, und zwar in der besten Weise, der männliche Ernst, mit dem er der Aufgabe, ein großes symphonisches Bild darzustellen, genügen will, die Lust und Liebe an der Sache. Wenn nun Lachner unter allen süddeutschen Komponisten gewiß der talent- und kenntnisreichste ist, so muß eben jenes unermüdete Vorwärtsstreben umsomehr ausgezeichnet werden, zumal in diesen Blättern, die gerade ihn, als der Begabten einen, mit strengster Strenge immer beurteilt, und zwar aus der besten Absicht, damit ihn das übertriebene Lob süddeutscher Blätter, nach denen die Meister wahrhaft auf den Bäumen zu wachsen scheinen, nicht vorfrüh arbeitsscheu und eitel mache. Was hilft alles Zureden, daß wir große Männer sind; was alles Heben guter Freunde auf Stelzen hinauf, auf denen wir uns ohne jene nicht halten können? Wie viele haben schon büßen müssen, die sich vor der Zeit huldigen ließen! Nur dem nutzt das Lob, der den Tadel zu schätzen versteht, d. h. der trotzdem unbeleidigt nicht nachläßt in seinen Studien, der sich auch nicht egoistisch in sich abschließt, sondern sich auch den Sinn für fremde Meisterschaft lebendig erhält, und solcher bleibt lange jung und bei Kräften, und einen solchen Künstler glauben wir auch in Lachner'n zu erkennen, dem eine Auszeichnung widerfahren, über die er so viel bittere Dinge hören müssen, worauf er sich nun rächt auf die schönste Weise, — durch ein besseres Werk, wie es diese sechste Symphonie im Vergleich zur gekrönten. Es herrscht in dieser Symphonie eine Meisterordnung und Klarheit, eine Leichtigkeit, ein Wohllaut, sie ist mit einem Wort so reif und ausgetragen, daß wir darum dem Komponisten getrost einen Platz in der Nähe seines Lieblingsvorbildes, Franz Schubert, anweisen können, dem er, wenn an Vielseitigkeit der Erfindung nachstehend, an Talent zur Instrumentation zum wenigsten gleichkommt. Durchgeschlagen, als sie in Leipzig aufgeführt wurde, hat zwar auch diese Symphonie nicht, worüber sich indes der Komponist beruhigen kann, da uns Beethoven und

zuletzt Mendelssohn verwöhnt, neben denen sich nur aufrecht zu halten und ehrenvoll erwähnt zu werden allein schon nicht unrühmlich scheint, und dann hat das Publikum, wie der Einzelne, seine verwünschten Tage, Tage der Migräne, wo ihm nichts recht zu machen, wo nicht durchzudringen ist durch das Fell, sind es nicht gerade Beethovensche Blitze, mit denen ihm beizukommen. Dann aber trifft auch diese Symphonie der alte Vorwurf der Breite der Ausführung; L. versteht nicht immer zur guten Zeit abzubrechen, in Weise geistreicher Männer, die uns wohl gar mit einem Witz zu Haus schicken, in der Weise wie oft Beethoven, daß sich das Publikum fragt: „was wollte der Mann eigentlich — aber Recht hat er gewiß"; solche Schlüsse lasse sich Lachner von seinem guten Geist manchmal einflüstern. Dem Publikum muß manchmal imponiert werden, es stellt sich im Augenblick gleich, sobald man es ihm zu bequem macht; wirft ihm aber der Komponist zu Zeiten einen Stein hin, oder gar an den Kopf, dann ducken sie alle gleichzeitig nieder und fürchten sich und oben bedeutend nach dem Schluß. So Beethoven an einzelnen Stellen; jeder darf's freilich nicht. Lese doch Lachner u Swift, in Lord Byron, in Jean Paul, ich glaube, es nützt hm, er würde Kürze lernen; er muß gewissenloser werden, er arf seine schönen Gedanken nicht zu lang wiederholen, sie icht bis auf den letzten Tropfen auspressen, sondern andere ntermischen, neue, immer schönere. Alles wie bei Beethoven! So kommen wir denn immer auf diesen Göttlichen zurück nd wüßten heute nichts weiter zu sagen, als daß Lachner uf dem Pfad fortschreiten möge nach dem Ideal einer moernen Symphonie, die uns nach Beethovens Hinscheiden in euer Form aufzustellen beschieden ist. Es lebe die deutsche ymphonie und blüh' und gedeihe von neuem.

Norbert Burgmüller.

Nach Franz Schuberts frühzeitigem Tod konnte keiner schmerzlicher treffen, als der Burgmüllers. Anstatt daß das Schicksal einmal in jenen Mittelmäßigkeiten decimieren sollte, wie sie scharenweise herumlagern, nimmt es uns die besten Feldherrentalente selbst weg. Franz Schubert sah sich zwar noch bei seinen Lebzeiten gepriesen; Burgmüller aber genoß kaum der Anfänge einer öffentlichen Anerkennung und war nur einem kleinen Kreise bekannt, und diesem vielleicht noch mehr als ein „kurioser" Mensch wie als Musiker.[1]) So ist es denn Pflicht, wenigstens dem Toten die Ehren zu erzeigen, die wir dem Lebenden, vielleicht nicht ohne sein Verschulden, nicht erzeigen konnten.

Zwar kennen wir nur Weniges von ihm: eine Symphonie, die, nur einmal an uns vorübergegangen, noch in der Erinnerung mit Freude erfüllt, ein Heft Lieder, das die Zeitschrift schon früher besprochen und erhoben, eine Sonate, eine Rhapsodie und wieder ein Heft Lieder, die drei letzten erst vor kurzem erschienen. Dies Wenige aber reicht hin, die Fülle von Kraft, die nun gebrochen, auf das Innigste betrauern zu müssen. Sein Talent hat solche leuchtende Vorzüge, daß über dessen Dasein nur einem Blinden Zweifel aufkommen könnte; selbst die Masse, glaub' ich, würde er später zur Anerkennung gezwungen, der Reichtum seiner Melodieen müßte sie gepackt haben, wenn sie auch die wahrhaft künstlerische Bearbeitung der Teile nicht zu würdigen verstanden.

Wie Beethoven am deutschen Rheine geboren, nahm er vielleicht frühzeitig von seinen reizenden Umgebungen in sich auf; möglich daß auch das rege Kunstleben im nahen Düsseldorf nicht ohne Einfluß auf ihn war. Später sehen wir ihn in Kassel. Der Einfluß Spohrs, bei dem er hier studierte,

1) Vgl. einen Aufsatz von Immermann in Band VIII Nr. 27 der Zeitschrift. (Sch.)

wiewohl er nicht zu verkennen, erscheint indes in dem uns Bekannten nur als ein leiser Nachhall; die Schülerschaft ist bereits der Selbständigkeit gewichen; Spohr selbst hat ihn sicher in diesem Sinne der Lehre entlassen, und, wie man sagt, mit schönen Hoffnungen seiner zukünftigen Bedeutung. Auch Hauptmann, der ebenso gründliche als fein schaffende Tonsetzer, darf nicht unerwähnt bleiben, bei dem Burgmüller gleicherweise gelernt. In solcher Kraft der Selbständigkeit zeigt er sich nun namentlich in der Rhapsodie; sie zählt nur sechs Seiten, aber den Eindruck möcht' ich beinahe der ersten Wirkung des Goetheschen Erlkönigs vergleichen. Welch' meisterliches Gebilde, wie in einem Moment gedacht, entworfen und vollendet, und mit wie wenig Aufwand, wie bescheiden vollendet! Der Phantasie des Musikers auf den Grund sehen zu wollen, ist gefährlich; bei der Rhapsodie scheint es mir aber gewiß, daß noch etwas im Spiele, daß der Musik vielleicht eine besondere Veranlassung zum Grunde liegt, ein Gedicht, ein Bild, ein Lebensereignis. Einem Dichter, der gut Musik verstände, möchte die Deutung am leichtesten gelingen. Wie dem sei, die Rhapsodie wirkt gleich einer Erscheinung aus anderer Welt; den Augen nicht trauend, sehen wir noch lange um uns, wenn sie schon entschwunden.

Die Sonate ist ein nicht minder treffliches Werk. Der einzige Vorwurf, den ihr der anspruchvolle Musiker machen dürfte, wäre die Wiederholung des zweiten Themas im zweiten Teile, wie sie sich in der Sonate, und im ersten und letzten Satze, findet; so ausdrucksvoll der Gesang ist, so müßte doch an dieser Stelle die Phantasie einen andern, kühneren Weg sich brechen. Das Machen ist freilich immer schwerer als das Raten hinterher. Im übrigen weht durch den ganzen Satz eine so schöne, kräftige Leidenschaft, und der Dichter erscheint trotzdem darin seiner Aufregung so sehr Meister, daß er ebenso rührt wie beruhigt; ich weiß nicht, in welchem Alter die Sonate geschrieben, ich möchte sie aber für auf dem Wendepunkt vom Jünglings- zum Mannesalter entstanden halten, wo so

viele Träume Abschied von uns nehmen, um der Wirklichkeit Platz zu machen. Die folgenden Sätze tragen denselben Doppelcharakter von Resignation und Lebemut, obwohl ich nicht leugne, nach solchem ersten Satz im letzten etwas Tieferes an Kombination erwartet zu haben. Doch genügt dem Wohlwollenden auch das Gegebene.

Das jüngst erschienene Liederheft giebt dem früheren an Reichtum und Gehalt nichts nach. Die Texte sind mit feinem Auge herausgefunden, die Zustände der melancholischen, aufgeregten Natur des Tonsetzers verwandt: „wer nie sein Brot mit Thränen aß" (Goethe) — „hell glühen die Sterne im dunklen Blau" (Stieglitz) — „ich schleich' umher, betäubt und stumm" (Platen) — „wundes Herz, hör' auf zu klagen" (J. Schopenhauer) — „ich reit' ins finstre Land hinein" (Uhland). Alles finden wir hier, was wir von einem Lied fordern dürfen: poetische Auffassung, belebtes Detail, glückliches Verhältnis des Gesanges zum Instrument, überall Wahl und Einsicht und warmes Leben. Am wenigsten kann ich mich indes mit dem Goetheschen Gedicht einverstanden erklären; die Figur, wiewohl sie sich durch den Harfenspieler deuten ließe, scheint mir zu äußerlich, zu zufällig, und das zarte Leben des Gedichtes zu übertönen. Bei Franz Schubert erschien dies Festhalten einer Figur das ganze Lied hindurch als etwas Neues; junge Liederkomponisten sind vor der Manier sehr zu warnen. Tieferen Ursprungs sind aber die andern Lieder, und trifft namentlich das letzte immittelbar, daß es meisterlicher vollführt kaum gedacht werden kann.

Der Verleger, der noch mehre Kompositionen von Burgmüller im Besitz hat, möge rasch an ihrer Veröffentlichung arbeiten lassen; er wird es nicht zu bereuen haben. Verleger scheinen mir auch oft wie Fischer; unwissend, was Glück und Zufall bringen, werfen sie ihre Netze aus, und es fängt sich allerhand großes und kleines Gesindel, bis denn einmal das schwere Gewicht einen seltenen Gast verheißt und der Fischer

hocherfreut einen kostbaren Schatz aus der Tiefe zieht. Ein solcher glücklicher Zug war Burgmüller.

Etuden für das Pianoforte.

Rudolph Willmers, sechs Etuden. W. 1. — F. Kalkbrenner, fünfundzwanzig große Etuden. W. 145. 2 Hefte. — F. Liszt, Etuden. W. 1. — F. Liszt, große Etuden. Lieferung 1 u. 2.

Die Zeitschrift hat seit ihrer Entstehung der Klavieretude immer besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil sich in ihr die Fortschritte der Kunst des Klavierspiels, wenn auch mehr der Mechanik, am schnellsten zeigen; so sind im Verlauf der Jahre gegen 30 Sammlungen besprochen worden. In unserer letzten Etudenschau (im vorigen März) äußerten wir die Hoffnung, es werde nach so vielem Kraftaufwand, wie man an die Etude gesetzt, einmal ein längerer Stillstand eintreten. Wir irrten; „notre malheur, le voici, nous avons trop d'esprit“,[1]) sagte neulich ein Mann der französischen Deputiertenkammer, obwohl im politischen Sinne; in unserm heißt es: „unser Unglück ist, wir wissen mit unserer Fertigkeit nicht wohin und können's nicht lassen, das Etudenschreiben“.

Eine Menge neuer Hefte legen wir denn dem Leser in kurzen Schattenrissen vor.

Der Komponist der zuerst genannten Sammlung ist dem Berichterstatter wohl bekannt. Von Geburt ein Däne,[2]) frühzeitig zur Musik hingezogen, kam der junge Willmers zu Hummel nach Weimar. Man weiß, wie Hummel seine Schüler unterrichtete; er ließ nur selten von andern Komponisten spielen. Der neuen Weise des Klavierspiels abhold, namentlich dem Gebrauche des Pedals, das gerade in jüngster Zeit zu so großer Bedeutung und mit so großem Rechte

---

1) „Unser Unglück ist, wir haben zu viel Geist.“
2) Willmers war Berliner.

gelangt, untersagte es Hummel wohl gar, sich neueres anzusehen. Einstweilen hatte sich aber außerhalb Weimar mancherlei ereignet. Chopin war erstanden und neben ihm eine Menge bedeutender Talente. Der Trieb zum neuen lag in der ganzen Zeit. Chopin aber bemächtigte sich am schnellsten der Gemüter; seine Etuden, fast sämtlich Werke eines außerordentlichen Geistes, klangen bald überall in Deutschland wieder und werden es noch lange, da sie der allgemeinen Bildung weit voraus und, wären sie das nicht, weil sie wahrhaft Geniales enthalten, das aller Zeiten Geltung hat. So kamen auch unserm jungen Künstler die Etuden in die Hände, und wie Verbotenes am süßesten schmeckt, so schwelgte er nach Kräften in den Phantasieen des neuerschienenen Meisters. Bald sehen wir W. indes in Fr. Schneiders Musikschule als einen ihrer fleißigsten Zöglinge namentlich mit Komposition beschäftigt; es hatte keine Gefahr mit ihm: Umwege macht wohl jeder, aber, daß W. lange auf Abwegen hätte verweilen können, hinderte seine von Grund aus tüchtige Natur. Er schrieb viel und mit großer Leichtigkeit, meistens ohne Instrument: das letztere immer ein Zeichen von einem klaren inneren Musikauge. So brachte er binnen kurzer Zeit eine Sammlung von wohl 20 Etuden fertig und frug bei mir an, ob er sie drucken lassen könne. Ich antwortete ihm, er möge sie zwei Jahre hinlegen und dann zusehen, was ihm noch davon gefiele. Die zwei Jahre sind beinahe vergangen und in dem nun gedruckten Hefte finden sich nur vier von jenen früheren Stücken. Rasche Einsicht in das Mangelhafte und Aufgeben des von Haus aus Mißlungenen bleibt stets ein Zeichen gefunden Talentes. Es bedurfte unserm jungen Künstler gegenüber nur eines Winkes, und er legte das Verfehlte beiseite, während er auch wiederum sein Gelungeneres zu verteidigen wußte. Ich führe diese Einzelnheiten an, weil sie unserm Novizen zur Ehre gereichen; möchte er sich immer jene rechte Bescheidenheit bewahren, die ebenso gegen Mutlosigkeit wie gegen Selbstüberschätzung schützt. . . . . .

Über die neuen Etuden von Kalkbrenner etwas dem Werke Ersprießliches zu sagen, wird mir schwer. Bin ich gereizt durch die Sagen, die auch bis zu uns gedrungen: daß nämlich Kalkbrenner sich gerade immer seiner neusten Kompositionen am meisten rühme, daß er seine eigenen Etuden ordentlich studiere, wie ein Schüler von sich selbst, machte gerade dies meine Neugier rege, — aber ich gestehe, die Etuden haben mich wahrhaft melancholisch gestimmt. Phantasie, wo bist du, Gedanken, wo seid ihr, mochte ich auf jeder Seite ausrufen. Keine Antwort. Fast nichts als trockene Formeln, Anfänge, Überbleibsel; das Bild einer alt und kokett gewordenen Schönen. Dies aber ist das Los aller Künstler, die ihre Kunst nur an ihr Instrument hängen. Sie ergötzen so lange sie jung sind, so lange sie Neues und immer Glänzenderes an Fertigkeit zu geben vermögen. Einstweilen aber tauchen jüngere Talente auf; was ehemals bewunderte Fertigkeit war, ist nun Kinderspiel für alle geworden. Jene aber, an Beifall gewöhnt, können nicht mehr ohne ihn leben, wollen ihn erzwingen; aber keine Hand rührt sich ob der Bemühungen und die Menge belächelt, was sie sonst anstaunte.

Kalkbrenner hat, wie er selbst erzählt, einen großen Teil seines Lebens der mechanischen Ausbildung seiner Hände gewidmet; einen Beethoven müßte das stören im Komponieren, geschweige denn das schwächere Talent. Und dann kömmt eben im Alter zum Vorschein, was Jugendreiz vormals zu verdecken verstand: der Mangel an tieferer vielseitiger Kenntnis, die Vernachlässigung der Studien großer Vorbilder. Könnte man sich einen Sebastian Bach, einen Beethoven phantasielos denken, sie würden im greiseren Alter noch immer Interessantes genug zu Tage gefördert haben, weil sie eben studiert, etwas gelernt hatten. Die aber nichts gelernt, mögen bis in ein gewisses Alter hin manch' Anmutiges hervorbringen können; dann aber fehlt es ihnen an Kraft, die Ansprüche zu erfüllen, die man an den Mann stellt, und alle unnatürlichen Mittel, dies zu verheimlichen, zeigen die Blöße nur um so beleidigender. Wozu

nun diese Etuden? Doch nicht für den Künstler, den Komponisten, die derlei nur zu durchfliegen brauchen, es auf ewige Zeiten beiseite zu legen! Aber auch nicht für Virtuosen und Studierende: für jene nicht, da ihnen schwerlich in den Etuden etwas Neues geboten wird, für diese nicht, die in früheren Kalkbrennerschen Etuden weit besser und bündiger haben können, was diese neuen in wenig veränderten Redensarten nur kümmerlich wiederholen. Daß unter 25 Stücken sich dennoch manches Artigere befinde, kann man wohl glauben; der Kunst ist aber nur mit dem Meisterhaften gedient; wer dies nicht überall und zu jeder Zeit zu geben vermag, hat auch auf den Namen eines wahren Künstlers keinen Anspruch, und von allen diesen Etuden ist keine einzige meisterhaft, d. h. groß in Erfindung und Ausführung. Da laßt uns lieber unsern alten ehrlichen Cramer hervorholen, unsern feingebildeten Moscheles, unsern phantasiereichen Chopin. Zum Studium mittelmäßiger Kompositionen haben wir keine Zeit. —

Es bleibt uns noch übrig, über die zwei Sammlungen Etuden von Liszt zu berichten, die wir in der Überschrift genauer bezeichnet, und wir können den Leser gleich mit einer Entdeckung bekannt machen, die die Teilnahme für jene Etudenwerke nur steigern wird. Wir führten nämlich eine bei Hofmeister, auf dem Titel mit Werk 1, als eine „travail de la jeunesse“ bezeichnete, und eine bei Haslinger unter der Aufschrift „grandes Etudes“ erschienene Sammlung auf. Bei genauerer Durchsicht ergiebt sich denn, daß die meisten Stücke der letzteren nur Umarbeitungen jenes Jugendwerkes sind, das schon vor vielen, vielleicht 20 Jahren in Lyon erschienen, der unbekannten Verlagsfirma wegen bald verschollen, jetzt vom deutschen Verleger wieder vorgesucht und neu gedruckt worden ist. Kann man mithin die neue, übrigens von Haslinger wahrhaft kostbar ausgestattete Sammlung kein eigentliches Originalwerk nennen, so wird sie sicher und gerade jenes Umstandes halber dem Klavierspieler vom Fach, der sie mit der ersten Ausgabe zu vergleichen Gelegenheit hat, ein

doppeltes Interesse gewähren müssen. Aus der Vergleichung ergiebt sich nämlich fürs erste der Unterschied zwischen sonstiger und jetziger Klavierspielweise, und wie die neuere an Reichtum der Mittel zugenommen, an Glanz und Fülle jene überall zu überbieten sucht, während andererseits freilich die ursprüngliche Naivität, wie sie dem ersten Jugenderguß inne wohnte, in der jetzigen Gestalt des Werkes fast gänzlich unterdrückt erscheint. Sodann giebt auch die neue Bearbeitung einen Maßstab für des Künstlers jetzige ganze gesteigerte Denk- und Gefühlsweise, gestattet uns selbst einen Blick in sein geheimeres Geistesleben, wo wir freilich oft schwanken, ob wir den Knaben nicht mehr beneiden sollen, als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können scheint.

Über Liszts Talent zur Komposition weichen die Urteile überhaupt so sehr voneinander ab, daß ein Eingehen in die wichtigsten Momente, wo er jenes verschiedenzeitig zur Erscheinung gebracht, hier nicht am unrechten Orte steht. Schwierig wird dies dadurch gemacht, daß in Hinsicht der Opuszahlen auf Liszts Kompositionen eine wahrhafte Konfusion herrscht, daß auf den meisten gar keine angegeben ist, so daß man über die Zeit, wo sie erschienen, nur vermuten kann. Wie dem sei, daß wir es mit einem ungewöhnlichen, vielfach bewegten und bewegenden Geiste zu thun haben, geht aus allen hervor. Sein eigenes Leben steht in seiner Musik. Früh vom Vaterlande fortgenommen, mitten in die Aufregungen einer großen Stadt geworfen, als Kind und Knabe schon bewundert, zeigt er sich auch in seinen älteren Kompositionen oft sehnsuchtsvoller, wie nach seiner deutschen Heimat verlangend, oder frivoler vom leichten französischen Wesen überschäumt. Zu anhaltenden Studien in der Komposition scheint er keine Ruhe, vielleicht auch keinen ihm gewachsenen Meister gefunden zu haben; desto mehr studierte er als Virtuos, wie denn lebhafte musikalische Naturen den schnellberedten Ton dem trocknen Arbeiten auf dem Papier vorziehen. Brachte er es nun als Spieler auf eine erstaunliche Höhe, so war doch der Komponist

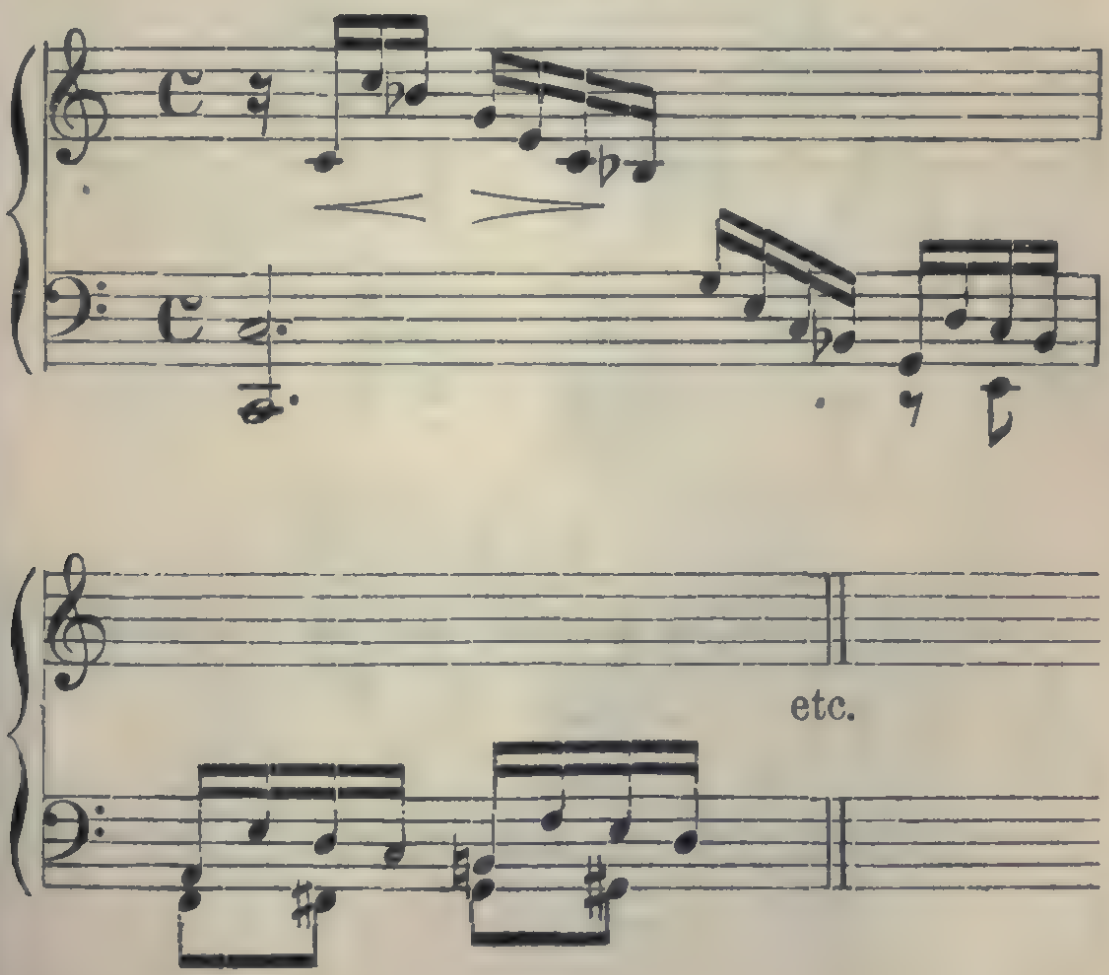
zurückgeblieben, und hier wird immer ein Mißverhältnis entstehen, was sich auffallend auch bis in seine letzten Werke fortgerächt hat. Andere Erscheinungen stachelten den jungen Künstler noch auf andere Weise. Außerdem daß er von den Ideen der Romantik der französischen Litteratur, unter deren Koryphäen er lebte, in die Musik übertragen wollte, ward er durch den plötzlich kommenden Paganini gereizt, auf seinem Instrumente noch weiter zu gehen und das Äußerste zu versuchen. So sehen wir ihn (z. B. in seinen Apparitions) in den trübsten Phantasieen herumgrübeln und bis zur Blasiertheit indifferent, während er sich andererseits wieder in den ausgelassensten Virtuosenkünsten erging, spottend und bis zur halben Tollheit verwegen. Der Anblick Chopins, scheint es, brachte ihn zuerst wieder zur Besinnung. Chopin hat doch Formen; unter den wunderlichen Gebilden seiner Musik zieht sich doch immer der rosige Faden einer Melodie fort. Nun aber war es wohl zu spät für den außerordentlichen Virtuosen, was er als Komponist versäumt nachzuholen. Sich vielleicht selbst nicht mehr als solcher genügend, fing er an, sich zu andern Komponisten zu flüchten, sie mit seiner Kunst zu verschönen, zu Beethoven und Franz Schubert, deren Werke er so feurig für sein Instrument zu übertragen wußte: oder er suchte sich, im Drange Eigenes zu geben, seine älteren Sachen vor, sie sich von neuem auszuschmücken und mit dem Pomp neugewonnener Virtuosität zu umgeben.

Nehme man das Vorstehende als eine Ansicht, als einen Versuch, den undeutlichen, oft unterbrochenen Gang, den Liszt als Komponist genommen, sich durch sein überwiegendes Virtuosengenie zu erklären. Daß Liszt aber bei seiner eminenten musikalischen Natur, wenn er dieselbe Zeit, die er dem Instrument und andern Meistern, so der Komposition und sich selbst gewidmet hätte, auch ein bedeutender Komponist geworden wäre, glaub' ich gewiß. Was wir von ihm noch zu erwarten haben, läßt sich nur mutmaßen. Die Gunst seines Vaterlandes sich zu erwerben, müßte er freilich vor allem zur

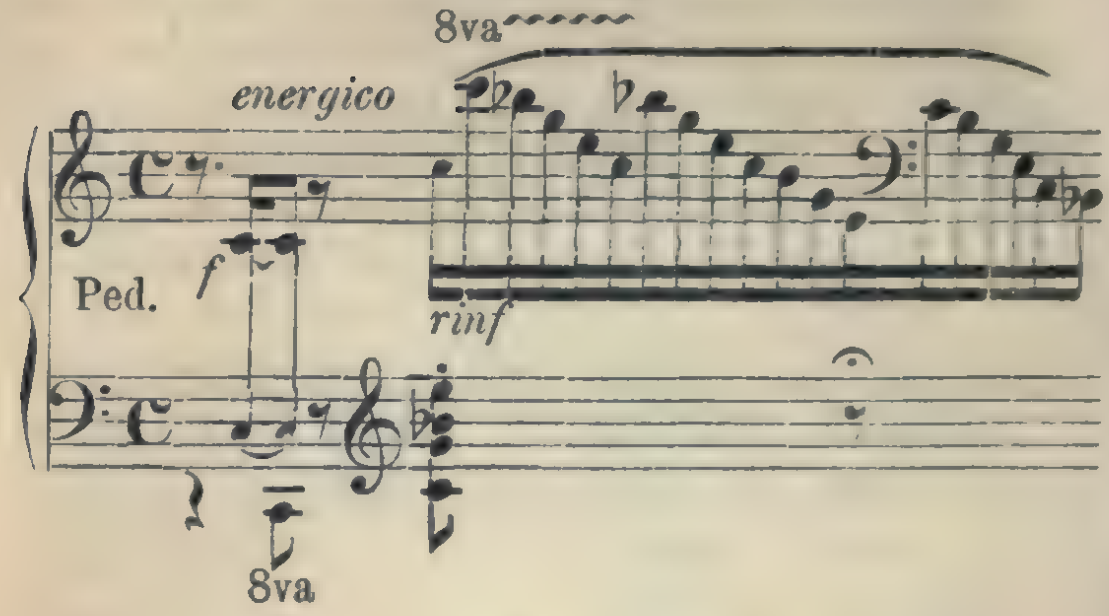
Heiterkeit, zur Einfachheit zurückkehren, wie sie sich so wohlthuend in jenen älteren Etuden ausspricht, müßte er mit seinen Kompositionen eher den umgekehrten Prozeß, den der Erleichterung anstatt der Erschwerung vornehmen. Indes vergessen wir nicht, daß er eben Etuden geben wollte, und daß sich hier die neu komplicierte Schwierigkeit der Komposition durch den Zweck entschuldigt, der eben auf Überwindung der größten ausgeht.

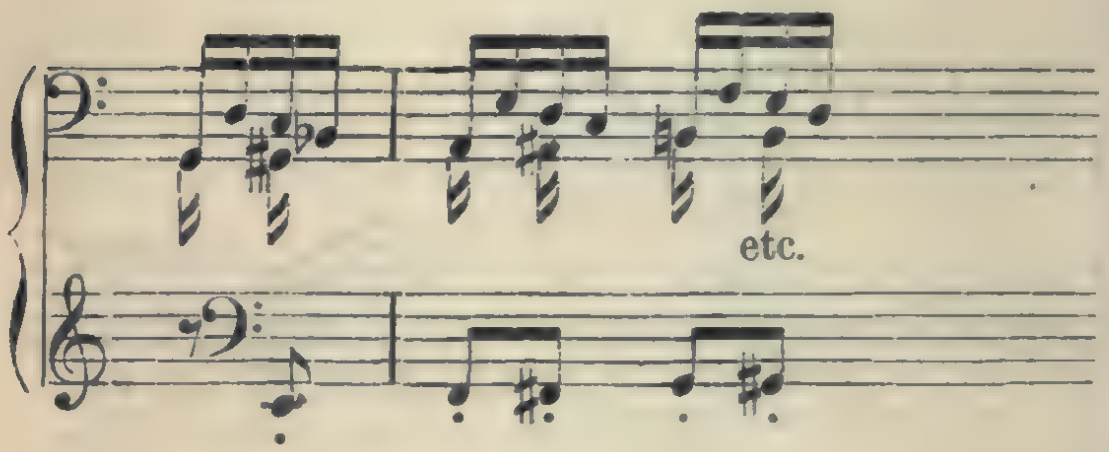
Dem Leser nun das Urteil über die vorliegenden Etuden, ihre ursprüngliche Gestalt und die Art der Bearbeitung zu erleichtern, mögen hier einige Anfänge stehen:

Nr. 1 sonst:

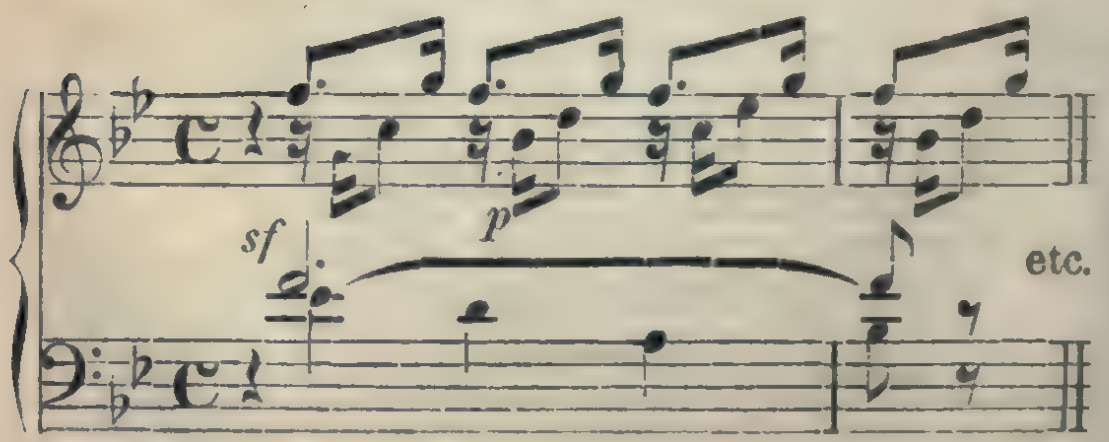


Dieſelbe jetzt:

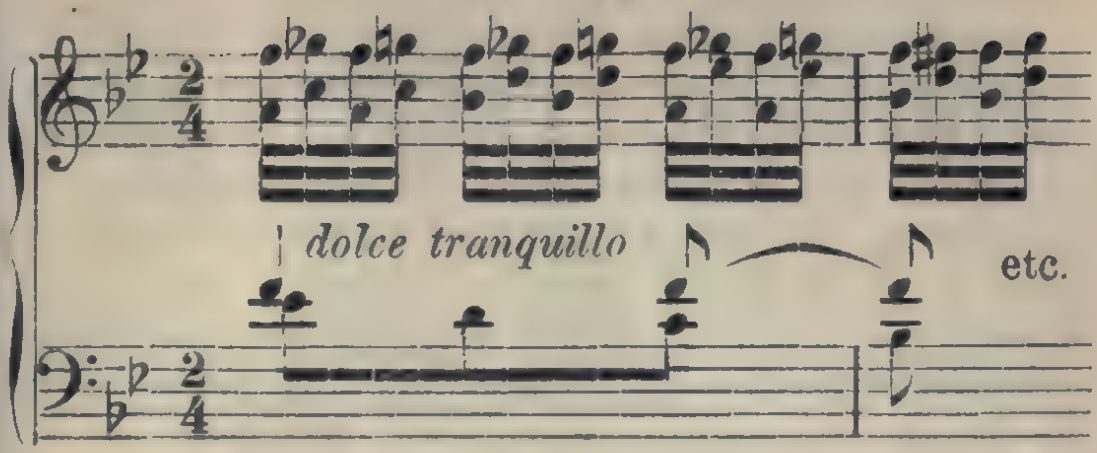




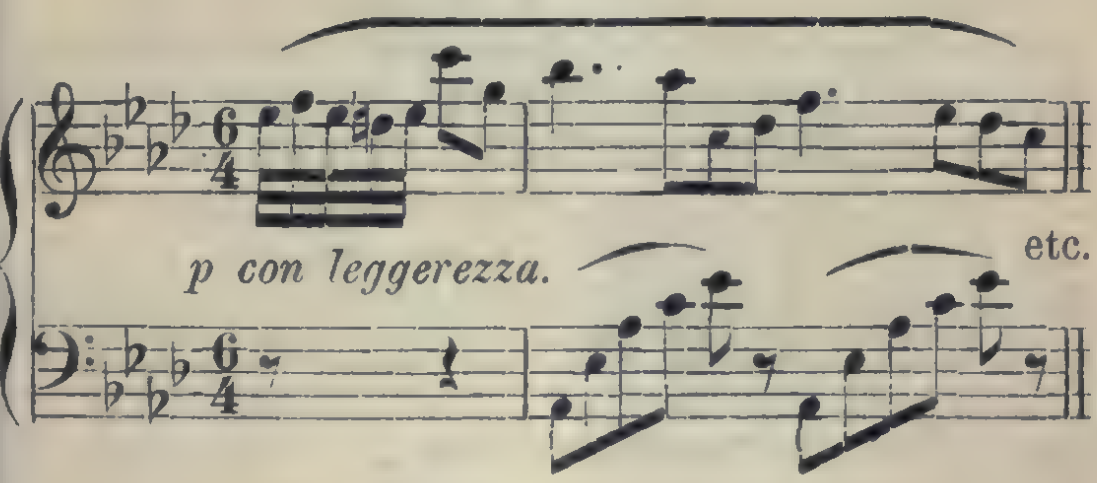
Nr. 5 ſonſt:



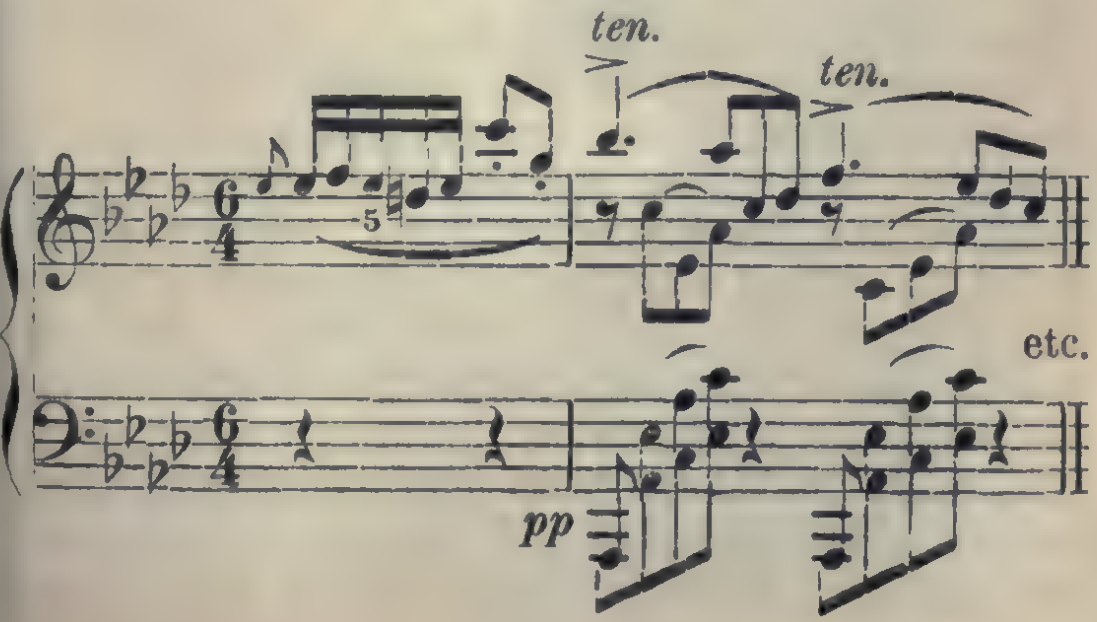
Dieſelbe jetzt:



Nr. 9 ſonſt:

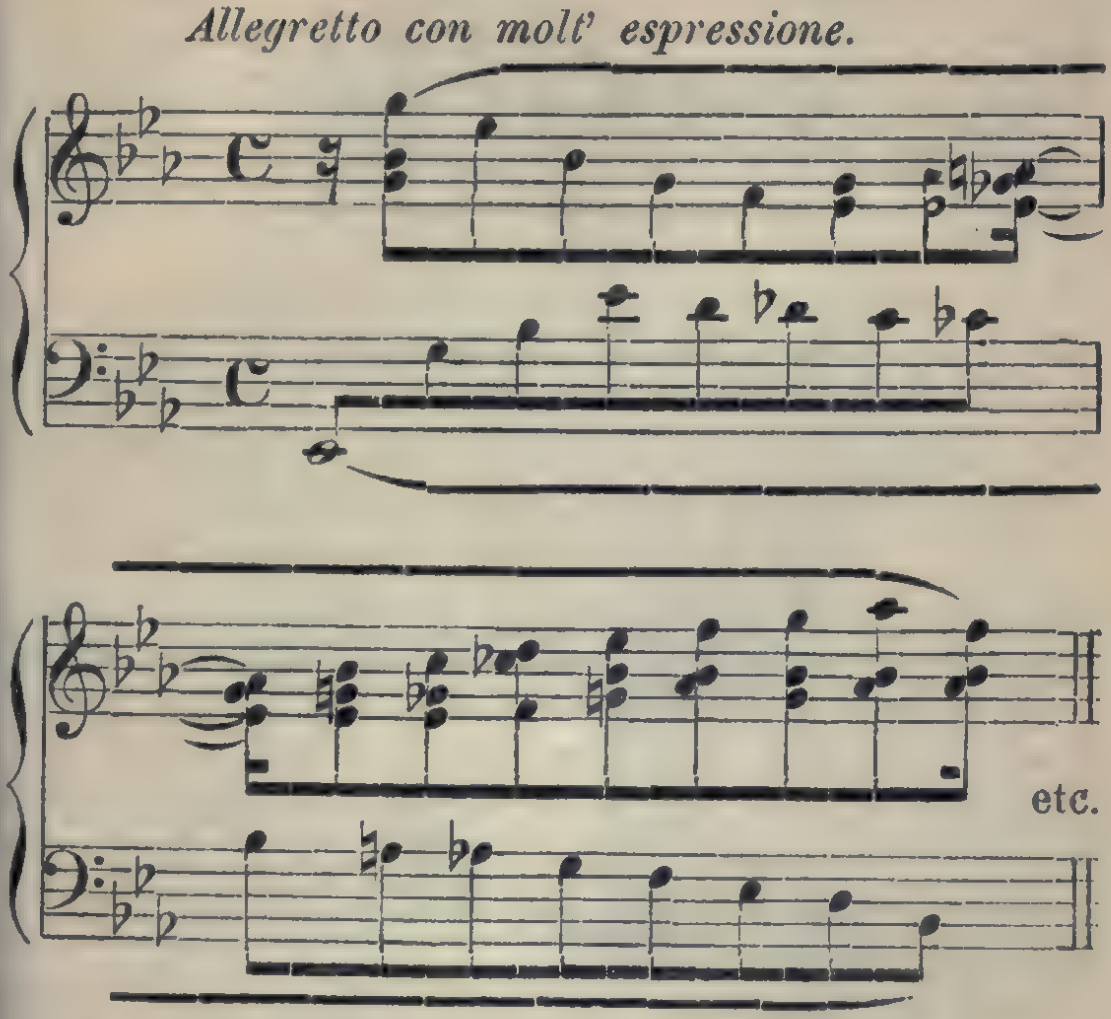


Dieſelbe jetzt:

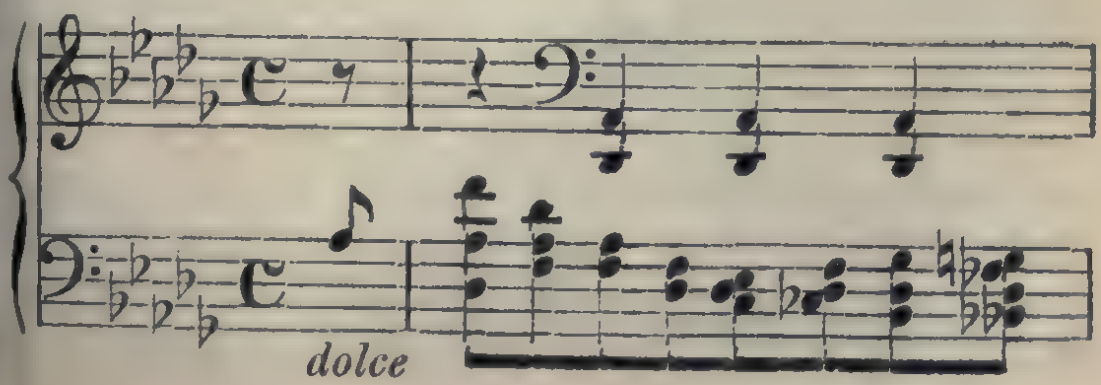


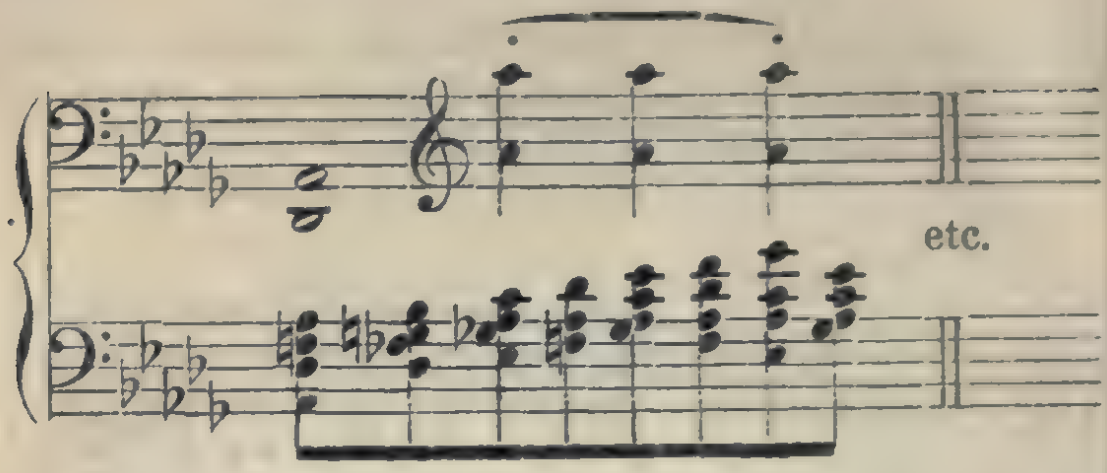
Man sieht die Ähnlichkeit und den Unterschied. Die Grundstimmungen der Anfänge sind meistens dieselben geblieben, nur von reicheren Figuren umhangen, strotzender in der Harmonie, alles stärker aufgetragen; im Verlauf der Stücke finden sich aber in der neuen Ausgabe so viele Abweichungen, daß das Original oft ganz in den Hintergrund tritt. So hat die zweite Etude in A moll eine Menge Zusätze, einen neuen Schluß erhalten. In der dritten (in F dur) ist die ältere Etude noch weniger zu erkennen, die Bewegung eine andere worden, eine Melodie hinzugekommen, wie denn das ganze Stück in der Bearbeitung (bis auf den trivialeren Mittelsatz in A dur) an Interesse zugenommen. In der vierten (D moll) hat er über die Figur des ersten Originals ebenfalls Melodie aufgebaut, einen beruhigenden Mittelsatz eingeschaltet und zum Schluß jener Melodie neue Begleitungen gegeben. Eine totale Umwandlung hat die fünfte erfahren ꝛc. ꝛc. Ganz neu sind nun die folgenden drei und der Länge nach wohl die größten Etuden, die es giebt, keine nämlich unter 10 Seiten. Eine Kritik nach gewöhnlicher Weise über sie anstellen zu wollen, Quinten und Querstände etwa herauszusuchen und zu verbessern, wäre ein unnützes Bemühen. Hören muß man solche Kompositionen, sie sind mit den Händen dem Instrument abgerungen, sie müssen uns durch sie auf ihm entgegen klingen. Und auch sehen muß man den Komponisten; denn wie der Anblick jeder Virtuosität erhebt und stärkt, so erst jener unmittelbare, wo wir den Komponisten selber mit seinem Instrumente ringen, es bändigen, es jedem seiner Laute gehorchen sehen. Es sind wahre Sturm- und Graus-Etuden, Etuden für höchstens zehn oder zwölf auf dieser Welt; schwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen. Am meisten sind sie einigen jener Paganinischen für Violine verwandt, von denen Liszt neuerdings auch welche für das Pianoforte überzutragen beabsichtigt. Die nun folgenden Nummern der neuen Ausgabe stützen sich wiederum auf die ältere. Nr. 9 hat eine Einleitung erhalten und im Verlauf manch'

interessanten Zusatz. Nr. 10 erscheint ebenfalls breiter ausgeführt und freilich um das Zehnfache schwieriger. In Nr. 11 wird der Hauptgedanke:



folgendermaßen transponiert:





Im Verfolg der neuen Etude tritt eine neue Figur hinzu über einen etwas platten Gedanken, dagegen der Mittelgesang reizend und an Melodie das Innigste, was die ganze Sammlung enthält, genannt werden muß. Die erwähnte Figur tritt dann noch einmal in größten Klaviermassen auf.

Nr. 12 endlich ist ebenfalls eine Umarbeitung der letzten Etude der älteren Arbeit und die ursprünglich in $^4/_4$tel Takt gesetzte Melodie in $^6/_8$tel umbrochen; sie bietet eine Menge der schwierigsten Begleitungsarten, man weiß oft nicht, wo die Finger hernehmen. Die Nummern 6, 8 und 11 der Hofmeisterschen Ausgabe sind in der neuen übergangen (an deren Stelle jene drei neuen getreten); vielleicht bringt sie Liszt noch in folgenden Heften, da er doch wohl den ganzen Kreis der Tonarten bearbeiten will.

Wie wir sagten, man muß alles dies von einem Meister, wo möglich von Liszt selbst hören. Vieles würde uns freilich auch dann noch beleidigen, vieles, wo er aus allen Randen und Banden herausgeht, wo die erreichte Wirkung doch nicht genug für die geopferte Schönheit entschädigt. Aber mit Verlangen sehen wir seiner Ankunft entgegen, die er uns den nächsten Winter zugesagt. Gerade mit diesen Etuden hat er bei seiner letzten Anwesenheit in Wien so erstaunlich gewirkt. Große Wirkungen setzen aber immer auch große Ursachen voraus, und ein Publikum läßt sich nicht umsonst enthusiasmieren. So bereite man sich durch vorläufige Durchsicht der

beiden Sammlungen auf den Künstler vor; die beste Kritik wird er dann selbst geben am Klavier. —

. . . . . .

Erinnerung an eine Freundin.

Von Eusebius.

— Im Künstlerkreise, der sich im Anfang des Jahres 1834 in unserer Stadt zu bilden anfing, nahm Henriette Voigt, unsere jüngst entschlafene Freundin, eine besondere Stellung ein; es sei ihrer mit einigen Worten in diesen Blättern gedacht, die jenem Vereine ihre Entstehung verdanken, an denen die Hingeschiedene das lebhafteste Interesse nahm. Dies hauptsächlich durch Ludwig Schunkes, ihres Lehrers und Freundes, Mitwirkung. Bis zur Bekanntschaft mit diesem teuren Künstler war Henriette Voigt vorzugsweise der ältern Schule zugethan. Eine Schülerin von Ludwig Berger in Berlin, spielte sie besonders dessen Kompositionen mit begeisterter Vorliebe, außerdem nur von Beethoven. Wir wußten das, und wie nun Florestan sogenannte „Beethovenerinnen" nur mit Mühe ansprechen kann, so währte es lange, ehe er, zugleich mit Schunke, ein Verhältnis anknüpfte, das später eine Menge so freundlicher Erlebnisse zur Folge hatte. Nur einen Schritt in ihr Haus gethan und der Künstler fühlte sich heimisch darin. Aufgehängt waren über dem Flügel die Bildnisse der besten Meister: eine ausgewählte musikalische Bibliothek stand zur Verfügung; der Musiker, schien es, war Herr im Haus, die Musik die oberste Göttin; mit einem Wort, Wirt und Wirtin sahen an den Augen ab, was Musikers Wünsche sein mochten. In diesem Sinne wird noch mancher fremd und unbekannt Hergekommene des gastfreien Hauses gedenken. Schunke wohnte sich bald ein; durch ihn wurde Henriette auch auf die neueren Richtungen aufmerksam, die nach Beethovens und Webers Tod sich geltend gemacht. So

wurde Franz Schubert vorgenommen, und versteht es jemand musikalische Sympathieen anzufachen, so ist er es durch seine vierhändigen Kompositionen, die schneller als Worte die Gemüter zusammenführen. Daneben waren Mendelssohn und Chopin aufgetaucht; der Meisterzauber des ersteren hatte die Frau bis zur Verehrung eingenommen, während sie die Kompositionen des andern lieber spielen hörte als selbst spielte. Ein anderer hochgeschätzter Gast des Hauses war Hofrat Rochlitz, der sich gern von der Freundin vom Leben und Weben der jüngern Künstler erzählen, von ihren Leistungen sich durch ihr Spiel unterrichten ließ. Dazu stand sie mit vielen namhaften Künstlern in lebhaftem Briefwechsel, daß auch der Auswärtigen mit Teilnahme gedacht wurde. Diesem regen Leben wurde leider und zu früh gerade der entrückt, der es zum größten Teil hervorgerufen. Ludwig Schunkes Krankheit nahm im Verlauf des Jahres 1834 eine immer drohendere Gestalt an. Eine treuere Pflegerin konnte er nicht leicht finden, als unsere Freundin, und könnten Menschenhände den Tod abwenden, so müßten es ihre vermocht haben, aus denen er Trost und Ermutigung bis zum letzten Atemzuge empfing. Er starb, jung, als Künstler vor seinem Ziel, aber unvergessen und geliebt von vielen. Seitdem klopfte wohl noch mancher andere Künstler an das bekannte gastfreundliche Haus an, bildeten sich neue Verhältnisse; zu solch' innigem und bedeutendem Ganzen wollte sich aber keines mehr gestalten; die zerrissene Saite klang noch lange nach. Bald fünf Jahre später starb die Freundin an derselben Krankheit, jener verzehrenden, die die Natur dem Siechenden so gütig zu verbergen weiß, daß er von Tag zu Tag an Kräften zuzunehmen glaubt, und so seltsam täuschte sich die Kranke — die doch eines Tages von den trübsten Ahnungen ergriffen wurde, — daß sie sich eben deshalb und weil Schwindsüchtige nur selten an Tod glauben, gerade mit jenen Ahnungen zu neuen Lebenshoffnungen tröstete. Bis zum letzten Augenblicke behielt sie aber dieselbe Liebe zur Musik, dieselbe aufopfernde Anhänglichkeit an

ihre Meister, und zeigte sie es in so kleinen Zügen, wie daß sie oft selbst Blumen und Früchte einkaufte, es einem verehrten Künstler heimlich oder offen zuzuschicken. So ließ sie noch oft Schunkes Grab bekränzen, auf dem sie schon vorher einen Denkstein hatte setzen lassen. So steuerte sie überall bei, wo es Musik und Musiker galt, wozu ihr äußere günstige Verhältnisse und ein ihren Lieblingsgedanken nirgends verwehrender Gatte freundlich zur Seite standen.

Vorzügliche Sorgfalt verwendete sie auf ihr Album; es war ihr Teuerstes, das sie nicht für Juwelen hingegeben hätte; auch finden sich fast alle ausgezeichneten Musiker der Gegenwart darin.[1]) Mit ungewöhnlicher Leichtigkeit und Anmut schrieb sie auch Briefe; diese und die Antworten darauf geben eine interessante Sammlung, aus der wir indes, da sie meist noch zu nahe Zustände berühren, etwas mitzuteilen verhindert werden. In ihren Tagebüchern wechselt Prosa und gebundene Rede, meistens auf Kunst und Künstler Bezügliches aussprechend; ihr Geist rastete selten; etwas wenigstens mußte jeden Tag fast der geliebten Musik gethan werden. Dabei war sie musterhafte Hausfrau und Mutter.[2])

Ihr Klavierspiel hatte die Vorzüge, die L. Bergers Schule eigen; sie spielte korrekt, zierlich, gern, doch nicht ohne Ängstlichkeit, wenn mehre zuhörten. Den Grundsätzen ihrer Schule hing sie lange und mit Strenge an, so daß sie z. B. nur mit Mühe zum Gebrauche des belebenden Pedals zu bewegen war. Nie aber hörten wir jemals eine schlechte Komposition von ihr spielen; nie auch munterte sie Schlechtes auf; als Wirtin vielleicht genötigt, es hinnehmen zu müssen, zog sie dann lieber vor zu schweigen, trotz aller Aufmerksamkeit für die Person des Künstlers im übrigen.

---

1) Schumann ist durch ein großes Crescendo-Zeichen vertreten, welches er als Symbol ihrer stets anwachsenden Freundschaft deutete. (Jansen, Davidsbündler S. 126.)

2) Ihre Wirtschaftsbücher waren der Ort, wo sich ihre Aufzeichnungen nach ihrem Tode vorfanden.

Noch im Winter 1836 machte ihr L. Berger die Freude, sie zu besuchen und in ihrem Hause zu wohnen. Der Anmeldebrief möge hier als charakteristisch eine Stelle finden.

Dresden, den 24. Okt. 1836.

Mein teures, bestes Jettchen, nach langem Aufschub erscheint endlich der Prüfungstag auch für Sie! Sehen Sie ihm mit ruhiger christlicher Ergebung entgegen; niemand kann seinem Schicksale entgehen. —

Noch in dieser Woche, etwa Donnerstag, Freitag, wird plötzlich jemand bei Ihnen anpochen und um einige Tage und Nächte Herberge und homöopathische Ätzung bitten, der Küchenzettel ist nicht schwierig: „Suppe und Fleisch"! — Sein Treiben oder Vorhaben: Nächst einigen männlichen Bekannten und Freunden, die Frauen Voigt und Lipsia zu sehen. Dann möchte er einige seiner eigenen Kinder — übel- oder wohlgeratene — dort verkaufen. Aus gesetzmäßiger oder wilder Ehe — sie sind ziemlich, ja manche unziemlich herangewachsen und sollen ihren Weg unter den Menschen nun selbst finden lernen. Ein Paar davon führt er mit sich, die übrigen werden im Sacke verkauft, oder mit der bekannten weiland Müncheberger Thorkeule erschlagen! —

Nun, liebes Jettchen, fürchten Sie sich nicht. Besser, Sie, Ihr lieber Herr und Hausvoigt nebst Frl. Tochter freuen sich einigermaßen im voraus auf den Besuch ihres alten Freundes und rufen freundlich und mutig ihm entgegen: Herein! herein! lieber guter Freund! Sei'n Sie uns herzlich willkommen und nehmen Sie mit einfachen, stillen Leuten vorlieb, Sie bester, alter

Freund Berger
aus Berlin.

Er ging seiner Schülerin nur wenige Monate voraus, im Februar dieses Jahres. Es findet sich in Henriettens Tagebüchern ein Gedicht über den Todesfall, und darin folgende Stelle:

Immerdar künd' ich mit Lust, was du uns als Denkmal gelassen,
Was du begeistert schufst, was du, ein Künstler, uns gabst.
Höheren Strebens erfüllt, blieb fremd dir das Niedre, Gemeine,
Was aus der Brust dir quoll, mahnt an die bessere Zeit,
Wo noch die heilige Kunst, veredelnd die Herzen der Menge,
Nicht nur durch äußeren Glanz Sänger und Hörer verband.
Schmerzlich erfüllt uns das Bild, auch du zur Ruhe gegangen,
Einer der Wenigen noch, die da geschützet ihr Recht — —

Am 24. Febr. 1839.

Besser als ich vermag, charakterisiert sie sich selbst in ihren Tagebüchern.

31. August 1836. — Ich kann mir nicht helfen — ich sehe das jetzige Treiben und Schaffen der Musik nur als eine Durchgangsperiode an (Ausnahmen lasse ich gelten), woraus sich noch Besseres und Klareres entwickeln muß — es ist ein Kämpfen und Ringen, aber der Sieg liegt wohl noch weit. —

10. September 1836. — Warum erlernt man heutzutage so viele Sprachen? wahrlich um mit vielen Zungen dieselben Fadaisen zu reden — wenn doch jeder erst seine Muttersprache richtig spräche und schriebe! —

13. Septbr. — Gestern war Chopin hier und spielte eine halbe Stunde auf meinem Flügel — Phantasie und neue Etuden von sich — interessanter Mensch, noch interessanteres Spiel — es griff mich seltsam an. Die Überreizung seiner phantastischen Art und Weise teilt sich dem Scharfhörenden mit: ich hielt ordentlich den Atem an mich. Bewundernswürdig ist die Leichtigkeit, mit der diese samtenen Finger über die Tasten gleiten, fliehen möcht' ich sagen. Er hat mich entzückt, ich kann es nicht leugnen, auf eine Weise, die mir bis jetzt noch fremd war. Was mich freute, war seine kindliche, natürliche Art, die er im Benehmen wie im Spiele zeigte. —

10. Okt. — Sonderbar, wie mancher Hang, der sich schon in der Kindheit offenbart, bis in späte Jahre an uns haften bleibt, so auch das Gegenteil — jegliches Widerstreben. — Von jeher fühlte ich Abneigung gegen alle Seiltänzergeschichten, Bereiterkünste u. dergl. — so hat sich diese Ansicht ganz un-

bewußt in die Kunst hinübergeschlichen, und wenn ich auch für den Augenblick mich zum Staunen hinreißen lasse, so kehrt bald mein angeborner Widerwille zurück. — Nur keine Seiltänzereien in der Musik — wie wird dies Heiligtum dadurch profaniert, — Künstelei ist ja keine Kunst — wie oft wird das heutzutage verwechselt. Alles muß die Natur zur Grundlage haben: wenn auch die jüngere, weiter strebende Schwester, die Kunst, höher hinauf in geistige Sphäre treibt, die Grundlage hat sie doch von der älteren Schwester — denn gäbe es ohne Natur wahre Kunst, ohne Gott eine Welt? und doch wird diese mehr angestaunt und der Gott oft darüber vergessen! —

20. Okt. — Welche reine Freude genoß ich heute durch den Blick in eine ausgezeichnete, hochgebildete Seele: — ich las einen Aufsatz von Moscheles über Schumanns Sonate — er ist ein Meisterstück voller Einsicht, Klarheit — er trifft immer das Wahre und sagt uns durch ein Paar Worte das vollständigste Urteil. — Wie wohl thut es, solche goldene Früchte zu erblicken in einer Zeit, wo das geistige Obst meist unreif abgenommen wird. — Moscheles, hätte er mich gesehen, hätte mich um meine Freude über seine Worte beneiden müssen. —

21. Okt. — Wie paßte heute des Altvaters Haydn kostbare B dur Symphonie zu Moscheles Aufsatz — diese Sonnenklarheit! — Himmlischer Wohllaut liegt in diesen Klängen, die nichts von Lebensüberdruß merken lassen, die nichts erzeugen als Frohsinn, Lust am Dasein, kindliche Freude über alles, und — welch ein Verdienst hat er dadurch noch um die jetzige Zeit, diese krankhafte Epoche in der Musik, wo man so selten innerlich befriedigt wird. —

3. Nov. — Heute spielte Mendelssohn das G dur-Konzert von Beethoven mit einer Meisterschaft und Vollendung, die alle hinriß. — Ich hatte einen Genuß wie selten im Leben und ich saß da, ohne zu atmen, ohne ein Glied zu rühren, aus Furcht vor Störung. — Die Angst nun, nach dem Ende

mit den Leuten sprechen zu müssen, schiefe Urteile und Bemerkungen zu hören! — ich mußte den Saal verlassen und in die frische Luft. —

20. Febr. 1837. — Nie betete ich das Vaterunser frommer, als heute, vor dem Bette meines Kindes knieend, mit einer Inbrunst, als wäre es Gott selbst, vor dem ich in Andacht niedersänke. —

11. Juni. — Ich begreife nicht, wie so viele Mütter (und ich erfahre es täglich im Leben) ihre Kinder fortschicken können, um freier zu atmen — ich atme nur frei, wenn mein Kind bei mir ist, sonst läßt es mir nirgends Ruhe — und wie kann man sich des Genusses berauben, es so lange und so oft als nur möglich zu sehen? —

13. März 1838. — Mendelssohns Paulus ist ein Normalwerk, und wird eine seiner Kompositionen ihn unsterblich machen, so ist es, dünkt mich, dies Oratorium. Ich sagte es bald nach den ersten Proben, die ich mitsang, da mir alles daraus gleich so klar in Ohr und Herz drang, und jetzt bestätigt es die Aufnahme, die diese Schöpfung überall findet. Wie glücklich wir, die wir es unter des Meisters eigener Leitung hören und ausführen dürfen! —

12. April. — Welch eine traurige Empfindung es allemal in mir zurückläßt, eine Virtuosenfamilie zu hören! — Wenn das ganze Leben eines Menschen nur auf Mechanik gerichtet ist, so wird schon das Dasein des Geistes schwer vergeudet! — Nun höre man die Leistungen solcher von früh an zur Musik gepeitschten Kinder, dieses unreife oder überreife Wesen — ach mir ist dabei so bange zu Mute — ich möchte diese armen Geschöpfe auf andere Bahnen bringen, ich kann sie nicht bewundern, nur beklagen. —

25. April. — Nach und nach ist es mir gleichgültig geworden, was die Welt denkt und sagt. — Von mir denken die Leute, ich spiele ungeheuer viel und lebe meinen Lieblingsbeschäftigungen, während in Wirklichkeit Wochen vergehen, ohne den Flügel zu öffnen, daß ich spiele, lese und sonst etwas

treibe, als — dieses schreibe in einer Zeit, wo andere schlafen, ruhen oder die edle Zeit in Gesellschaften zubringen, — das ist aber der Unterschied des emporstrebenden Menschen, daß er denkt und wacht, auch während er niedere Arbeiten verrichtet, daß er fortschreitet unter allen Verhältnissen — aber dieses Fortschreiten können die Leute nicht begreifen und meinen, nur im Studieren liege das Weiterkommen — es liegt ganz wo anders, sonst käme aus so vielen studierenden Köpfen nicht so viel Stroh und Holz heraus. —

15. Septbr. — Heute sangen wir den Paulus in erleuchteter Kirche. — Ich habe nun in diesem wie im vorigen Jahre alle Proben mitgemacht und kenne das Werk ziemlich in- und auswendig, dennoch weiß ich keinen ähnlichen Eindruck — diese Größe und Erhabenheit und dies tiefe innige Gefühl — man wird durch und durch beseligt. — O! die Freude, unter seiner Leitung dieses Werk zu singen, in seine Ansichten einzugehen! —

22. Septbr. — Heute war ich in einem Laden, wo das Neueste der Messe zu sehen war, in ungeheurer Fülle und nur Putzsachen! — Diese Menschen alle die da kauften, diese Menge die da verkauften, ein Drängen und Treiben zum Wahnsinn! Alle liefen durcheinander und viele verloren fast ihren Kopf über das, was sie darauf setzen wollten. — Es drängte sich mir unwillkürlich eine Thräne ins Auge, mir fiel Himmel und Erde so schwer aufs Herz — ich dachte: diese Anstrengungen alle, wozu? warum? — um zu leben doch nicht? nein, um sich das Leben auszuschmücken! — O vor allen künstlichen Blumen werden am Ende die Leute die unseres Schöpfers nicht mehr ansehen — ich mußte fort. —

Das Tagebuch für 1839 enthält nichts als die einzigen ahnungsschweren Worte:

3. Januar 1839. — Mit welch' bangen, bewegten Gefühlen begrüße ich das neue Jahr — was wird es mir bringen, Freude oder Trauer? — Werde ich am Schlusse desselben

noch hier weilen auf der Erde? — Mut und Standhaftigkeit. — Gott hilft mir gewiß, so oder so! —

Sonaten für Pianoforte.

Louis Lacombe, phantastische Sonate. W. 1. — Stephen Heller, Sonate. W. 9. — F. W. Grund, große Sonate. W. 27.

Knabe, Jüngling und Mann können kaum mehr von einander verschieden sein, als obige Sonatenwerke, und wüßt' ich nicht zufällig, daß ihre Verfasser wirklich in solchem Altersverhältnis zu einander stehen, so müßten es ihre Arbeiten verraten. Unter dem Knaben verstehe man aber keinen deutschen, sondern einen französischen, einen von jenen frühmutigen, wie man sie in Pariser Emeuten wohl manchmal Barrikaden errichten sieht, die in einer Anwandlung von Lebensüberdruß die Waffe wohl gegen sich selbst anlegten, — oder musikalisch deutlicher, ein Berliozianer, der auch das Seinige beitragen will zur französischen Romantik, mit viel Courage und einiger Phantasie begabt, ein lebhafter, interessanter, nie verlegener Bursche. Daß er sich gerade auf die Sonate geworfen, eine Musikart, die in Frankreich nur mitleidig belächelt, in Deutschland selbst kaum mehr als geduldet wird, ist wohl aus seinem längeren Aufenthalt in Deutschland herzuschreiben, wo er sich schon vor Jahren als klavierspielendes Kind Namen machte,[1]) und seitdem ist er als Spieler bedeutend vorgeschritten. Seine Sonate erinnere ich mich von ihm selbst gehört zu haben in einem Konzert in Wien; er spielte sie höchst fertig, mit glänzendem Anschlag und goldrein. Wien hatte außer Thalberg kaum einen, der ihm im Spiel die Spitze bieten können. Die Komposition wurde damals fast einstimmig vom Publikum dahin gestellt, wo sie hingehört, als ein nicht talentloser Versuch, der nur unter den Händen eines guten Spielers, des Komponisten

---

1) Vergl. I. 26

selbst, bis zum Schluß zu genießen, während er unter andern mitleidlos zu Grabe getragen worden wäre. So ist's mit Schülerarbeiten und man mache die Probe. Ein schlechter Klavierkomponist gebe seine Mache einem schlechten Klavierspieler, ein Orchesterkomponist sie einer ungeschickten Masse so treten die Schwächen erst recht schreiend heraus, während andererseits eine Meisterkomposition auch von Stümperhänden nicht ganz tot zu machen. Trotz der Mängel der jungen Sonate dürfen wir aber des Komponisten selteneres Streben aus dem Ganzen zu formen, willig anerkennen. Was sich Trivialeres in ihr findet, ist zunächst einem Mißverstehen des neuern sogenannten symphonistischen Klavierstils und -spiels zuzuschreiben. Das Klavier soll in seiner Weise mit seinen Mitteln Massen anwenden dürfen, Stimmencharaktere vorführen, und kann es, nur aber nicht daß es wie ein arrangiertes Orchestertutti aussieht, Tremolos in beiden Händen, Hörnergänge u. dgl. Solche Stellen ausgenommen, enthält die Sonate auch manche wertvollere, so gleich der natürliche Hauptgesang im ersten Teil, wie denn überhaupt die ersten Seiten Gang und Bewegung haben, bis auf den Eintritt des Mittelteils und dessen Fortführung, jene Stelle in der Sonate und Symphonie, wo der Schüler meistens verunglückt. Das Andante ist schwach; auch in ihm herrscht jener unrichtig auf das Klavier übertragene Orchestercharakter; nicht minder im Scherzo, doch weniger dürftig. Anklänge an Beethovensche Symphonieen finden sich, wie in der ganzen Sonate, so namentlich im Scherzo. Der letzte Satz ist französisch, Auberisch Straußisch, oder wie man will, am Schluß mit Thalbergschen Sprüngen, die wenig in eine Sonate passen, bis zuletzt alles in Rauch und Flammen aufgeht und vom Spektakel, wie nach dem Fallen des Vorhanges, kaum mehr übrig bleibt, als der Schwefelgeruch nach einem Theaterwetter. In Summa, der Komponist rette sich vor dem überhandnehmenden Virtuosen durch Fleiß und Studien in der Komposition; ohne Schüler gewesen zu sein ist noch keiner ein Meister geworden, und ist

der Meister ja selbst wieder nur ein höherer Lehrling, und der Beethovenschen Sonate in B dur, der einzig-großen, gingen 31 andere Beethovensche voraus.

Fängt freilich jemand so an, wie Stephen Heller, dessen Sonate wir als die Arbeit eines Jünglings bezeichneten, so erlassen wir ihm einige von den 31; er wird schon mit der zehnten Meisterhaftes zu geben wissen. Ohne viel Worte, in dieser ersten Sonate steckt so viel Mutterwitz, daß wir uns vor künftigen fürchten dürfen, so viel genialisches Blut, daß man eine ziemliche Reihe Pariser Komponisten auf die Dauer damit versehen könnte. So kündigt sich nur ein wirkliches Talent an und fordert den Scharfsinn der Kritik heraus, daß sie ihm nur beikommen möchte, wenn sie Lust hätte. Ich wüßte Achillesferse; aber der Komponist ist außer ein guter Kämpfer, wie der griechische Held, auch ein guter Läufer; im Augenblicke, wo man ihm beispringen will, ergreift er lachend die Flucht, im nächsten Moment sich wieder kampffertig zu zeigen; er ist ein schlauer Komponist, der jedem Tadel mit einem besseren Gedanken zuvorkommt, als dem erwarteten, mehr von den Grazien geliebt, als ihnen folgend, und seine Sonate ein rechter Vorwurf für ordentliche Recensenten, die es immer erst hinterher sagen, wie etwas nicht sein soll. Also zeigt sich Stephen Heller in seiner Sonate. Man wird fragen, wer, wo ist er? — worauf die kurze Antwort: er ist ein geborner Ungar, reiste schon als halbes Wunderkind, lebte und dichtete dann in Augsburg und verlief sich später leider nach Paris. Die Sonate kenn' ich schon seit einigen Jahren im Manuskript. Der Komponist schickte sie mir in vierteljährlichen Absätzen zu, nicht der Spannung wegen, sondern weil er, wie er sich ausdrückte, langsam brüte, und mit viel Zeitverlust, und „was eine Sonate überhaupt mehr wäre als letzterer?" — So liegt sie nun fertig da, das geflügelte Kind einer seltenen Phantasie mit seinem klassisch-romantischen Doppelgesicht und der vorgehaltenen humoristischen Maske. Wer etwas liebt, glaubt es auch am besten zu verstehen, und in einem

von Beethoven wiederklingenden Konzertsaale stehen oft Dutzende von Jünglingen, selig im Herzen, von denen jeder für sich denkt: „so wie ich versteht ihn doch niemand“. Im besten Sinne getrau' ich mir denn die Sonate zu erklären als ein Stück aus dem Leben des Komponisten selber, das er wissend oder unwissend in seine Kunst übersetzte, ein Stück mit so viel innerem Mondschein und Nachtigallzauber, wie es nur der Jugend zu schaffen möglich, in das wohl auch oft eine Jean Paulsche Satyrhand hineingreift, damit es sich nicht zu weit entferne vom gemeinen Lebensmarkt. Irr' ich nicht, so wollte es der Komponist sogar einer Jean Paulschen Person dedicieren, der Liane von Froulay; ein Gedanke, den ihm mancher andere Dedikator sehr verdenken möchte, da das Mädchen schon längst gestorben, und überdies ja nur in einem Buch. Aber Liane hätte die Sonate verstanden, wenn auch mit Beihilfe Siebenkäses, der ja selbst einen „Schwanzstern“, ein Extrablatt, eingeschaltet im Scherzo. Die Sonate möge denn ihren Lauf antreten durch diese prosaische Welt. Spuren wird sie überall zurücklassen. Die Alten werden die Perücken schütteln, Organisten über Fugenlosigkeit schreien, und Flachsenfingensche Hofräte fragen, ob das auch ad majorem Dei gloriam komponiert wäre, was ja Zweck der Musik, und Verdienst nebenbei? — Einstweilen halte sich der jugendliche Dichter brav bei einander, lasse die Weltstadt vergebens um sich tosen und toben, und kehre bald mit doppeltem Reichtume heim. Und bringt er uns dann seine zehnte Sonate mit, wollen wir ihm freudig diese Zeilen vorhalten, wo wir auf ihn als auf einen der witzigsten und talentvollsten mit schönen Hoffnungen hingewiesen.

Es bleibt uns noch die dritte Sonate übrig, von F. W. Grund nämlich; Grund genug, wie Florestan wortspielt, etwas Wertes und Tüchtiges zu erwarten. Hut ab vor dem ersten Satz! Er gilt mir die ganze Sonate; in ihm ist Weihe, Schwung und Phantasie; die andern stehen zurück. Es giebt eine ähnlich geformte Sonate von

Beethoven,[1]) eine der wundervollsten, wo dem kühn leidenschaftlichen ersten Satz (in E moll) ein einfacher arioser (in E dur) nachfolgt und damit schließt. Die von Grund ist ähnlich angelegt; aber zur Erfindung des ersten Satzes stehen, wie gesagt, die andern zu blaß daneben. Vielleicht, daß diese erst spätere Zeit nach Vollendung des ersten geschrieben sind, wo dann kömmt, daß der Komponist nicht mehr in der ursprünglichen Stimmung fortzufahren weiß. Denn so fein wühlt die Phantasie des Musikers, daß, einmal die Spur verloren oder von der Zeit zugeschüttet, sie später nur durch glücklichen Zufall in seltenem Augenblick wieder aufgefunden wird; darum wird auch ein unterbrochenes, beiseite gelegtes Werk nur selten ein fertiges; lieber fange der Komponist ein neues an, entschlage sich der Stimmung ganz. Wär' es aber mit der Sonate von Grund nicht so, wie ich vermute, so müßte man den Abstand des ersten Satzes von den andern für einen Nachlaß an schöpferischer Kraft ansehen: ein Vorwurf, der ungleich mehr schmerzen würde. Genug, der erste Satz reicht hin, dem Komponisten unsere Achtung zuzusprechen. Die Tonart des Satzes ist G moll, jene Lieblingstonart der Musiker, aus der schon manches Meisterwerk hervorgegangen: der Charakter dem Beiwort entsprechend, den wir im Anfang des Aufsatzes vergleichweise aussprachen. Der würdige, vielleicht zu anspruchlos zurücktretende Mann möge weniger sparsam sein mit Veröffentlichung seiner Werke; der Teilnahme der Besten sei er versichert.

1) Op. 90.

Register.

Die ausdrücklich besprochenen Kompositionen sind durch einen * von den bloß erwähnten unterschieden.

Seite

Alkan, C. V. (geb. 1813) 149. 150
*3 gr. Etuden. Op. 15 . . . . . 149. 150
Allegri, G. (1586—1652) 29
Miserere 29
Ambrosia 51. 54. 55. 56
Attern 107
Auber, Fr. (1781—1871) . . . . 6. 15—17. 75. 88. 89. 131. 236
Bach, J. S. (1685—1750) 14
15. 31. 44. 46—48. 77. 81. 88. 95—97. 103. 104. 114. 120. 136
143—145. 148. 162. 165. 168. 171. 175. 176. 179. 181. 189. 197
208. 217.
Exercices 14
Klavierkonzert D moll 103. 104
Wohltemperiertes Klavier 81. 111. 145
Baillot, P. M. F. (1771—1842) 132
Becker, C. F. (1804—1877) 95
Beda . . . . . 52. 54—56
Beethoven, L. van (1770—1827) 6
9. 13—15. 23. 25. 26. 36. 37. 40. 42. 44. 46. 47. 58. 66—68. 72. 73
77. 87. 93. 98—100. 102. 104. 105. 107. 109. 116. 120—122. 124
126. 128. 130. 131. 133. 136. 138. 140. 141. 143. 150. 155. 162
164—167. 169. 171. 175. 176. 179. 183. 186. 187. 189. 195—197
206. 207. 209—212. 217. 220. 227. 236—239.
Christus am Ölberg. Op. 85 . . . . . 116. 208
Festkantate. Der glorreiche Augenblick 167
Fidelio. Op. 72 . . . . . 109. 110. 208
Konzert 4. (G dur). Op. 58 . . . . . 99. 179. 232
„ 5. (Es dur). Op. 73 105
Kreutzer-Sonate instr. v. Marxsen 101
Mignon (Kennst du das Land?) 66
Missa solemnis. Op. 123 116
Ouverture Leonore 1. Op. 138 (komp. 1807) 97. 98
„ „ 2. Op. 72 (komp. 1805) 98. 184
„ „ 3. Op. 72 (komp. 1806) . . . 98. 99. 102
„ Fidelio. Op. 72 (komp. 1814) 98
Quartett (F dur). Op. 18 Nr. 1 130
„ (Es dur) Op. 127 171

Quartett (Cis moll). Op. 131 171
Rondo. Op. 129. (Wut über den verlornen Groschen) . 164. 167
Sonate (E moll). Op. 90 239
„ (B dur). Op. 106 . . . . . 58. 101. 237
Symphonie 2. (D dur). Op. 21 . . . . . 77. 121
„ 3. (Es dur) Eroica. Op. 55 . . . . 13. 28. 93. 101
„ 4. (B dur). Op. 60 141
„ 5. (C moll). Op. 67 . . . . . 107. 169
„ 6. (F dur) Pastorale. Op. 68 107
„ 7. (A dur). Op. 92 . . . . . 107. 121. 140. 150
„ 8. (F dur). Op. 93 107
„ 9. (D moll). Op. 125 . . . . . 78. 100. 105. 107
Trio (B dur). Op. 97 68
Bellini, V. (1801—1835) 6. 15. 17. 18. 28. 69. 112
Benedict, J. (1804—1885) 18. 19
*Einl. und Variationen 18. 19
Bennett, W. St. (1816—1875) . . . . . 36—39
78—80. 97. 102. 103. 105. 124—127. 153. 158—160. 190. 196
197. 199—203.
*3 Diversions zu 4 Hdn. Op. 17 . . . . . 197. 198
*3 Impromptus. Op. 12 . . . . . 158. 160
*3. Konzert f. Pfte. Op. 9 . . . . . 78—80
Ouverture Lustige Weiber v. Windsor 38
*Ouverture Najaden . . . . . 102. 103. 124—126. 202
* „ Waldnymphe . . . . . 201—203
*3 Romanzen. Op. 14 . . . . . 158. 160
*3 Skizzen. Op. 10 . . . . . 38. 153. 158. *159
Berger, L. (1777—1839) 7
8. 10. 14. 83—85. 97. 151. 186. 187. 195. 227. 229—231.
*12 Etuden. Op. 12 . . . . . 10. 84
*15 „ Op. 22 . . . . . 83—85
Bergson, M. (geb. 1820) 191
*4 Mazurken. Op. 1 191
Berlioz, H. (1803—1869) 36
39. 75. 107. 127. 138. 149. 150. 190. 198—200. 203—207. 235.
Ouverture Vehmrichter. Op. 3 107
* „ Waverley. Op. 1 . . . . . 200. 203—205
8 Scenen aus Faust. Op. (1) 205
Bertini, H. (1798—1876) 6. 7. 15. 23. 30. 32. 157
*25 Capricen oder Etuden. Op. 94 . . . . . 6. 7
*Caprice. Op. 108 . . . . . 30. 32
*Erinnerungen. Op. 104 . . . . . 30. 32
*2 Notturnos. Op. 102 . . . . . 30. 32
Bishop, H. R. (1786—1855) 37
Böhm, G. (geb. um 1660) 96
Böhner, L. (1787—1860) 88. 90. 156. 157
*Phantasie. Op. 48 . . . . . 156—158
*Variationen. Op. 99 . . . . . 88. 90

Bohrer, M. (1793—1867) 132
Bree, J. B. van (1801—1857) 127
v. Breitenbach, „der alte Hauptmann" . . . . . 57—59
Brod, H. (1797—1839) 170
Brzowsky, J. (1805—1888) 51. 97
*4 Mazurken. Op. 8 . . . . . 51. 53
Burgmüller, N. (1810—1836) . . . . . 165. 166. 212—215
Lieder 166. 212. 214
Rhapsodie 212. 213
Sonate . . . . . 212—214
Symphonie 165. 166. 212
Carafa, M. (1787—1872) 17
Carl, Henriette 97
Cherubini, L. (1760—1842) . . . . 61. 129—133. 139—141. 165
*Messe 61. 62
*Quartett Nr. 1 (Es dur) . . . . . 131—133. 140. 141
* „ Nr. 2 (C dur) . . . . . 139—141
Chopin, Fr. (1809—1849) 5
14. 22. 33—35. 39. 40. 48—56. 75. 77. 78. 83. 97. 116. 127. 148
151. 157. 160—162. 180. 182. 183. 190. 191. 196. 198. 199. 216
218. 220. 228. 231.
*Bolero. Op. 19 . . . . . 51. 54
*12 Etuden. Op. 25 . . . . . 48—50. 83. 199. 231
*Impromptu (As dur). Op. 29 . . . . . 161. 162
2. Konzert (F moll). Op. 21 77
*4 Mazurkas. Op. 30 . . . . . 161. 162
*4 Mazurkas. Op. 33 198
Notturnos 161
*Polonaise. Op. 22 51
*Präludien. Op. 28 . . . . . 198. 199
*Rondeau à la Mazur. Op. 5 . . . . . 33—35
*Scherzo (H moll). Op. 20 162
* „ (B moll). Op. 31 . . . . . 161. 162
*Variationen (B dur). Op. 12 22
*Walzer (Es dur). Op. 18 . . . . . 51. 52
*3 Walzer (As dur, A moll, F dur). Op. 34 . . . . 198. 199
Chwatal, F. X. (1808—1879) 18. 20. 88. 90
*Einleitung und Variationen. Op. 23 . . . . . 18. 20
*Variationen. Opp. 11, 28, 29, 33, 34 . . . . . 88. 90
Cimarosa, D. (1749—1801) 165. 169
Clementi, M. (1752—1832) 5. 14
Conrad, C. E. (1811—1858) 107
Coppola, P. A. (1793—1877) 33
Couperin, F. (1669—1733) 96
Cramer, J. B. (1771—1858) . . 5. 9. 14. 83. 151. 182. 186. 218
Etuden 83. 151. 182
Sonaten 186

Crotch, W. (1775—1847) 37
Czerny, C. (1791—1857) 14
16. 30. 31. 33. 143. 144. 156. 157. 187. 194.
*Erinnerung an meine erste Reise. Op. 413 . . . . . 30. 31
*Die vier Jahreszeiten. Op. 434 156
*Schule des Fugenspiels. Op. 400 . . . . . 143. 144
David, F. (1810—1873) 97
99. 105. 108. 126. 168. 170. 171.
Decker, C. (1810—1878) 129. 130. 142
*Quartett. Op. 14 . . . . . 129. 130
*Rondo. Op. 11 142
Deppe, F. 15. 16
*Variationen 15. 16
Dessauer, J. (1798—1876) 33
Dobrzynski, J. F. (1807—1867) 33. 34
*Rondo alla Polacca. Op. 6 . . . . . 33. 34
Döhler, Th. (1814—1856) . . . 22. 23. 33. 34. 97. 99. 192. 194
*Notturno (Des dur). Op. 24 . . . . . 192. 194
*Phantasie und Bravourvariationen. Op. 17 . . . . . 22. 23
*Rondino. Op. 19, desgl. Op. 20 . . . . . 33. 34
Donizetti, G. (1797—1848) 22. 23. 32
Dorn, H. (geb. 1804) 187. 188
Lieder, Opern 188
*Sonate zu 4 Hdn. Op. 29 . . . . . 187—189
Dreyschock, A. (1818—1869) 80. 81
*8 Bravouretuden. Op. 1 . . . . . 80. 81
Dussek, J. L. (1761—1812) 183
Elkamp, H. (1812—1868) 18. 19
*Phantasie und Variationen. Op. 15 . . . . . 18—20
Endter, J. N. 18
*Einleitung, Variationen und Finale 18
Eusebius 9
39. 41. 43. 45. 50. 52. 56. 57. 59. 78. 102. 116. 158. 203. 227.
Fesca, F. E. (1789—1826) 165
Field, J. (1782—1837) 9. 36
Florestan 12
28. 30. 31. 39. 40. 43. 45. 49. 56. 58. 95. 102. 109. 116. 227. 238
Franck, E. (geb. 1824) 91
*Caprice 91
Fuchs, L. 133. 136
*Quintett (Es dur). Op. 11 . . . . . 133. 135. 136
Fürst, Elisabeth 97. 99
Gährich, W. (1794—1864) 107. 165
Symphonie 165. 166
" (G moll) 107
Gelinek, J. (1758—1825) 194

Genischta, J. 68. 71
*Sonate f. Pfte u. Cello. Op. 7 . . . . . 68. 71
Glinka, M. N. v. (1804—1857) 127
Gluck, Chr. W. (1714—1787) 104. 148. 155. 168. 209
Grabau, Henriette (1805—1852) 97. 104
Grabau, J. A. (geb. 1809) 108
Grenser 97. 100. 108. 171
Grisar, A. (1808—1869) 30
Groß, J. B. 99
Violoncell-Konzert 99
Grove, G. 123
Grund, F. W. (1797—1874) 7. 8. 14
*12 gr. Etuden. Op. 21 . . . . . 8. 9
*Sonate (G moll). Op. 27 . . . . . 235. 238. 239
Gyrowetz, A. (1763—1849) 184
Händel, G. F. (1685—1759) 37
39. 46. 78. 103. 114. 143. 162. 165. 168. 170. 175. 201.
Israel in Ägypten 97
Halevy, J. F. E. (1799—1862) 17. 22
Halm, A. (1789—1872) 71
*Trio. Op. 57 . . . . . 71. 72
Haussens, Ch. L. (1802—1871) 127
Harper 170
Hartmann, J. P. E. (geb. 1805) 68. 70. 90. 92
*4 Capricen. Op. 18 . . . . . 90. 92
*Sonate f. Pfte. u. Violine. Op. 8 . . . . . 68. 70
Haslinger, C. (1816—1868) 88. 89
*Variationen. Op. 6 . . . . . 88. 89
Hauptmann, M. (1792—1868) . . . . . 68—70. 213
*3 Sonaten f. Pfte u. Violine. Op. 23 . . . . . 68—70
Haydn, J. (1732—1809) 37
69. 100. 107. 126. 165. 169. 181. 197. 207.
Abschieds-Symphonie (E moll) 133. 169
Symphonie Es dur 107
„ B dur 232
Heller, St. (1814—1888) . . . . . 15. 17. 33. 34. 41—43. 48
*Einleitung und Variationen. Op. 6 . . . . . 15. 17. 18
*3 Impromptus. Op. 7 . . . . . 41. 43
*Rondo Scherzo. Op. 8 . . . . . 33. 34
*Sonate. Op. 9 . . . . . 235. 237. 238
Henselt, A. (geb. 1814) . . 39—41. 145—149. 179—182. 190. 196
*12 Etuden. Op. 2 . . . . . 145—149. 180
*Études de salon. Op. 5 . . . . . 179—182
*Variationen. Op. 1 . . . . . 39. 40
Herold, L. J. F. (1791—1833) 15. 17. 22. 112
Zampa 18

Herz, H. (1806—1888) 14
15. 17. 19. 28. 29. 41. 77. 78. 86. 190.
*Dramatische Phantasie. Op. 89 . . . . . 28. 29
*3. Konzert (D moll). Op. 87 . . . . . 77. 78
*Gr. Variationen. Op. 82 . . . . . 15. 17
Hesse, A. F. (1809—1863) 91. 124. 125
*Ouverture. Op. 28 . . . . . 124. 125
*Rhapsodie 91
Hetsch, L. (1806—1872) 101
Hiller, F. (1811—1885) 14. 98. 102. 113. 190
*Ouverture Fernando 102
* „ „Was ihr wollt" 98
Hirschbach, H. (1812—1888) . . . . . 136—138
Ouverture Hamlet 138
Quartette (E moll, B dur, D dur) 137
Quintett (C moll) 137
Symphonie 138
Hünten, F. (1793—1878) 78. 190
Hummel, J. N. (1778—1837) 9
14. 70. 142. 165. 186. 215. 216.
Rondo (A dur) 142
Sonate (Fis moll) 186
Jansen, F. G. (geb. 1831) 84. 229
Jeanquirit 48. 50. 51. 53. 56
Joachim, J. (geb. 1831) 121
Kahlert, A. (1807—1864) 92. 156. 158
*4 Nocturnes. Op. 6 . . . . . 156. 158
Kalkbrenner, Fr. W. M. (1788—1849) 14
16. 22. 23. 25. 75—78. 143. 156. 157. 215. 217. 218.
*Dramat. Scene (Le fou). Op. 136 . . . . . 156. 157
*25 gr. Etuden. Op. 145 . . . . . 215. 217. 218
Konzert D moll 77
*Variationen. Op. 131 . . . . . 22. 25
Kalliwoda, J. W. (1801—1866) 124
*Ouverture. Op. 76 124
Kaskel, Sophie 40
Keßler, J. C. (1800—1872) 14
Klein, B. (1793—1832) 62. 63. 187. 190
*Nachgelass. Balladen u. Gesänge . . . . . 62—64
Sonate zu 4 Hdn. 190
Klein, J. (1802—1862) 66. 67
*2 Balladen von Uhland 66. 67
*6 Gedichte aus Wilh. Meister 66. 67
Kleinwächter, L. 166. 167
Ouverture 166. 167
de Knapp . . . . . 54—57

Köhler, E. 28. 33. 34. 92
*Eleg. Rondo. Op. 47 . . . . . 33. 34
*Erinnerung an Bellini. Op. 54 . . . . . 28. 29
*Toccata 92
Krägen, C. (1797—1879) 51. 54
*3 Polonaisen zu 4 Hdn. Op. 15 . . . . . 51. 54
Krebs, C. (1804—1880) . . . . . 15—17. 142. 143
*Einleitung und Rondo. Op. 40 . . . . . 142. 143
*Einleitung und Variationen. Op. 41 . . . . . 15—17
Kücken, F. (1810—1882) 68
*2 Duos f. Pfte u. Violine. Op. 13 . . . . . 68. 69
Kuhnau, J. (1667—1722) 96
Kulenkamp, C. G. (1799—1850) . . . . 28—30. 32. 33. 88. 89
*Die Jagd. Op. 49 . . . . . 28—30
*3 Notturnos. Op. 42 . . . . . 30. 32. 33
*Variationen. Op. 51 . . . . . 88. 89
Kummer, F. A. (1797—1879) 132
Kuntsch, J. G. (1775—1855) 60
Lachner, F. (geb. 1804) . . . . . 86. 87. 97—99. 207. 209—211
5. Symphonie (Preis-Symphonie). Op. 52 86
97—99. 207. 209. 210.
*6. Symphonie (D dur). Op. 56 . . . . . 209—211
Lachner, V. (geb. 1811) 86. 87
*Rondino (Es dur) 86. 87
Lacombe, L. (geb. 1818) 235. 236
*Phantastische Sonate. Op. 1 . . . . . 235. 236
Lafont, Ch. Ph. (1781—1839) 16. 17
Lanner, J. F. C. (1800—1843) 133
Le Carpentier, A. 30. 32
*Caprice 30. 32
Lindpaintner, P. J. v. (1791—1856) 100
Lipinski, C. J. (1790—1861) 12. 37. 97. 132
Liszt, F. (1811—1886) 51
54. 56. 127. 149. 157. 164. 190. 215. 218—221. 224. 226. 227.
Apparitions 220
*Bravourwalzer. Op. 6 . . . . . 51. 54
*Etuden. Op. 1. — *Gr. Etuden 215
218. 219. 221—227.
*Schubert-Lieder 164. 165
Löwe, C. (1796—1869) 62. 63. 67
Esther. Op. 52 62
Der Wirtin Töchterlein 67
Louis Ferdinand, Prinz v. Preußen (1772—1806) 41
Lwoff, A. (1799—1870) 20
Russische Volkshymne 20. 21
Malibran, Maria (1808—1836) 170

Marpurg, F. W. (1718—1795) 46
Marschner, H. (1796—1861) 64. 165
*Bilder des Orients. Op. 90 64
Marxsen, E. (geb. 1806) 101. 195
*3 Impromptus für die linke Hand. Op. 33 195
Mayer, C. (1799—1862) 7. 8. 15
*6 Etuden. Op. 31 . . . . . 7. 8
Méhul, E. N. (1763—1817) 165. 169
Symphonie 169
Mendelssohn-Bartholdy, F. (1809—1847) 38
46—48. 61. 67. 68. 72. 76. 95—97. 99. 102. 103. 105. 113—117
125. 132. 160. 165. 170. 171. 175. 176. 178. 179. 184. 187—190
198. 202. 211. 228. 232—234.
Elias. Op. 70 116
1. Konzert f. Pfte (G moll). Op. 25 105
*2. Konzert f. Pfte (D moll). Op. 40 . . . . 175. 176. 178. 179
*Lieder ohne Worte. Heft 3. Op. 38 . . . . . 67. 68
Ouverture Meeresstille und glückliche Fahrt. Op. 27 . . . 38
73. 205.
Ouverture zur schönen Melusine. Op. 32 . . . . . 125. 202
" Sommernachtstraum. Op. 21 . . . . . 38. 93
*Paulus. Op. 36 60
61. 109. *113—117. 184. 185. 233. 234.
*Präludien und Fugen f. Pfte. Op. 35 . . . . . 46—48
Psalm 115. Op. 31 166
*Psalm 42. Op. 42 166
*Sonate f. Pfte u. Cello (B dur). Op. 45 . . . 187. 189. 190
*Streich-Quartette. Op. 44 171
Meyerbeer, G. (1794—1870) 18
29. 40. 90. 91. 93. 109—113. 116. 139. 168.
Il Crociato in Egitto 110
*Die Hugenotten . . . . 28. 29. 91. 94. *109—113. 116. 117
Der Prophet 113
Robert der Teufel 18. 90. 110
Molique, B. (1803—1869) 101
Symphonie 101
Violin-Konzert (D moll) 104
Momy, Valerie 85. 86
*Rondo. Op. 4 . . . . . 85. 86
Moscheles, J. (1794—1870) 5
9. 14. 33. 35. 77. 78. 82. 83. 151—154. 165. 175—178. 186
218. 232.
Etuden. Op. 70 . . . . . 82. 151. 154
Konzert (G moll) 77. 78. 177
*7. Konzert (C moll). Op. 93 . . . . . 175—178
*Rondo üb. eine schott. Melodie 33. 35
*Brill. Rondo. Op. 94 . . . . . 33. 35
*Charakteristische Studien. Op. 95 . . . . . 151—154

Mosevius, J. Th. (1788—1858) 190
Mozart, W. A. (1756—1791) 23
29. 37. 39. 42. 69. 74. 76. 100. 103. 107. 110. 120. 126. 128
131. 140. 146. 155. 162. 165. 169. 175. 176. 179. 181. 186. 189
207. 209.
Don Juan 184
Konzert D moll f. Pfte 179
Quartett C dur 76
Symphonie C dur (Jupiter) 74. 107
" G moll 140
Zaide 169
Müller, C. G. (1800—1863) 97. 105. 106. 171
Posaunen-Variationen 105
Quartett 171
Symphonie D dur 107
3. Symphonie (C moll) 107
Naumann, J. G. (1741—1801) 165. 169
Nisle, J. 88
*Thema mit Variat. Op. 44 . . . . . 88. 89
Novello, Clara (geb. 1818) 169. 170
Nowakowsky, J. (geb. um 1820) 22. 25. 26. 51. 97
*Gr. pathetische Polonaise. Op. 11 . . . . . 51. 52
*Brill. Variationen. Op. 12 . . . . . 22. 25. 26
Onslow, G. (1784—1853) 36
70. 131. 132. 165. 186.
Osborne, G. A. (geb. 1806) 22. 25. 26
*Variationen. Op. 16 . . . . . 22. 25. 26
Paganini, N. (1784—1840) 11
12. 19. 20. 54. 220. 224.
24 Capricci per il Violino solo. Op. 1 . . . . . 11. 224
Pesadori, Antoinette 142
*Einleitung und Rondo. Op. 11 142
Pfundt, E. G. W. (1806—1871) 170
Philipp, W. E. 92
Nocturne 92
Pixis, J. P. (1788—1874) 5. 6
*Etuden in Walzerform. Op. 80 . . . . . 5. 6
Pleyel, J. J. (1757—1831) 190
Potter, P. C. H. (1792—1871) 14. 37
Preyer, C. G. (geb. 1808) . . . . . 206—208
*Symphonie . . . . . 207—209
Queißer, C. T. (1800—1846) 97. 99. 105. 108. 171
Radziwill, Fürst A. H. (1775—1833) 103
*Faustmusik 103
Raymond, Ed. 209
Symphonie. Op. 17 209

Reicha, A. (1770—1836) 47. 76
Reißiger, C. G. (1798—1859) 69
71. 74. 75. 97—99. 129—131. 209.
*3. Quartett. Op. 103 . . . . . 71. 74. 75
*Quartett. Op. 111 . . . . . 130. 131
*1. Symphonie. Op. 120 . . . . . 97—99. *209
Rellstab, L. (1799—1860) 23. 30
Ries, F. (1784—1838) 7. 8. 14. 51. 109. 186
*6 Exercices. Op. 31 8
*Gr. Polonaise. Op. 174 51
Righini, V. (1753—1812) 165. 169
Rochlitz, F. (1769—1842) 116. 117. 228
Rochlitz, J. 15. 16
*Einleitung und Variationen. Op. 7 . . . . . 15. 16
Romberg, A. J. (1767—1821) 169
Rosenhain, J. (geb. 1813) 30. 31. 102. 192. 194
*Erinnerung. Romanze 30. 31
*Ouverture Besuch im Irrenhaus 102
*4 Romanzen. Op. 14. — *Romanze. Op. 15 . . . 192. 194
Rossini, G. (1792—1868) 15. 17. 112. 140. 165. 187
Wilhelm Tell 94. 140
Ruckgaber, J. 28. 88. 89
*Erinnerung an Bellini. Op. 35 28
*Variationen. Op. 32 . . . . . 88. 89
Rummel, Chr. (1787—1849) 28
*Erinnerung an Sabine Heinefetter. Op. 79 28
Salieri, A. (1750—1825) 155. 165. 169
Sara 40
Scarlatti, A. (1649—1725) 31
Schefer, L. (1784—1860) . . . . . 154—156
*Sonate f. Pfte zu 4 Hdn. Op. 30 155
Symphonien 156
*Vaterunser für 4 Chöre. Op. 27 . . . . . 155. 156
Schindler, A. (1796—1864) 98
Schmitt, A. (1798—1866) 14. 86. 87. 151
*Rondo. Op. 78 . . . . . 86. 88
Schmitt, J. (1796—1853) . . . . . 86—88
*Brill. Rondo. Op. 250 . . . . . 86—88
Schnabel, C. 26
*Erinner. an Mad. Schröder-Devrient. Op. 14 26
Schneider, Fr. (1786—1853) 60. 216
Weltgericht 60
Schröder-Devrient, Wilhelmine (1804—1860) 109
Schubert, Fr. (1797—1828) 23
42. 63. 72. 73. 102. 119—123. 163. 164. 171. 186. 190. 207. 210
212. 214. 220. 228.

*Gr. Duo f. Pfte zu 4 Hdn. Op. 140 . . . . . 120—122
*4 Impromptus. Op. 142 . . . . . 163. 164
Marsch C dur 102
Quartett D moll 121. 171
Sehnsuchtswalzer 23
*3 gr. Sonaten (C moll, A dur, B dur) 120. 123
Sonate (A moll). Op. 143 190
Symphonie C dur 121
2. Trio (Es dur). Op. 100 . . . . . 73. 121. 123
Schubert, Fr. in Dresden (1808—1878) 99
Schuberth, L. (1806—1850) 93
*Gr. Phantasie. Op. 30 93
Schumann, Clara geb. Wieck (geb. 1819) . . . . . 40 43—45. 90. 91. 118. 174.
*Soireen f. Pfte. Op. 6 . . . . . 43—45
Schumann, Robert (8. Juni 1810 — 29. Juli 1856) . . . 11—13 60. 66. 107. 113. 118. 121. 123. 173—175. 229. 232.
Carnaval. Op. 9 57
*VI Etudes d'après Paganini. Op. X . . . . . 11—13. 15
Skizzen f. d. Pedalflügel. Op. 58 175
Sonate (Fis moll). Op. 11 232
Studien nach Violincapricen von Paganini. Op. 3 . . . 11. 12
Studien f. d. Pedalflügel. Op. 56 175
Schunke, C. (1801—1839) 22. 24. 25. 90. 91
*Bravourvariationen. Op. 32 . . . . . 22. 24. 25
*Gr. Caprice über ein Thema von Meyerbeer 90. 91
Schunke, L. (1810—1834) . . . . . 22. 23. 173. 227—229
*Konzertvariationen. Op. 14 . . . . . 22. 23
Schuppanzigh, J. (1776—1830) 42. 126
Sechter, S. (1788—1867) 195. 196
*12 kontrapunkt. Studien. Op. 62 . . . . . 195. 196
Seyfried, J. v. (1776—1841) 101. 185
Sobolewski, J. F. E. (1804—1872) 133. 135
Oratorium Lazarus 135
*Trio As dur 133. 135
Söffelmann 100
Sontag, Henriette (1806—1854) 170
Spohr, L. (1784—1859) . . . . . 16 20. 58. 100. 102. 105. 112. 128. 131. 165. 187. 202. 212. 213.
Faust 20
Jessonda 78
*Ouverture Tochter der Luft 102
*Quartett. Op. 97 . . . . . 128. 129
4. Symphonie (Weihe der Töne). Op. 86 107
7. Violinkonzert (E moll). Op. 38 105
8. " (A moll; Gesangscene). Op. 47 58
Spontini, G. (1774—1851) 139. 165

Stamaty, C. M. (1811—1870) . . . . . 75—77. 97
*Konzert (A moll) f. Pfte. Op. 2 . . . . . 75—77
Stegmayr, F. (1803—1863) 65
*6 Gesänge. Op. 13 65
St. Lubin, L. de 139. 140
*Quintett (Es dur). Op. 38 . . . . . 139. 140
Strauß, Joh. (1804—1849) 26
33. 47. 51. 88. 129. 133. 181. 236.
Strauß, Jos. (1793—1866) 101
Striegel, F. 84
Szymanowska, Maria (1790—1831) 15
Täglichsbeck, Ph. (1799—1867) 165
Symphonie 165. 166
Taubert, W. (geb. 1811) . . . . . 71—74
93—95. 190. 196. 197.
*Divertissement mit Orch. Op. 28 . . . . . 93. 95
*Erinnerungen an Schottland. Op. 30 197
*Impromptu. Op. 25 . . . . . 93—95
*1. Klavierquartett. Op. 19 . . . . . 71—73
*1. Trio. Op. 32 . . . . . 71—73
Tedesco, J. (1817—1882) 90
*Phantasie. Op. 6 90
Telemann, G. Ph. (1681—1767) 119
Thalberg, S. (1812—1871) 18
20. 21. 26. 27. 77. 78. 81—83. 93. 94. 157. 179. 182. 183. 192—194
235. 236.
*12 Etuden. Op. 26 . . . . . 81—83. 179. 182. 183
*3 Nocturnes. Op. 21 . . . . . 93. 94
*Notturno. Op. 28 . . . . . 192. 193
*Phantasie über die Hugenotten. Op. 20 . . . . . 26. 27
* „ „ Moses. Op. 33 . . . . . 192—194
*Variationen über 2 russ. Themas. Op. 17 . . . . 18. 20. 21
Tomaschek, J. W. (1774—1850) 81
Uhlrich, W. 97. 99. 108. 171
Veit, W. H. (1806—1864) . . . . . 133—135
*2. Quartett (E dur). Op. 5 . . . . . 133—135
Verhulst, J. J. H. (geb. 1816) 126
127. 199—201.
*Ouverture Gysbrecht v. Amstel 200. 201
*Quartett 127. 128
Viotti, G. B. (1753—1824) 168
Vogler, G. J., Abt (1749—1814) 107. 165. 169
Ouverture Samori 107
Voigt, Henriette (1809—1839) . . . . . 116. 227—235
Wanhal, J. B. (1789—1813) 190
Wasielewski, W. J. v. (geb. 1822) 60

Weber, C. M. v. (1786—1826) 74
77. 93—95. 99. 102. 112. 161. 165. 168. 169. 186. 187. 227.
Jubelouverture 161
*Phantasie (Les adieux) 93. 94
Wegeler, F. G. (1765—1848) 130
Werner, Frl. 104
Weyse, Chr. E. F. (1774—1842) . . . . . 7—9
14. 124. 125. 150. 151.
Bravour-Allegros 9
*8 Etuden. Op. 51 . . . . . 9. 150
*4 „ Op. 60 . . . . . 150. 151
*Ouverture Kenilworth 124. 125
Wieck, Clara s. Schumann, Clara.
Wielhorsky, J. v. 160. 161
*3 Notturnos. Op. 2 . . . . . 160. 161
Willmers, R. (1821—1878) 215. 216
*6 Etuden. Op. 1 . . . . . 215. 216
Wolff, E. (1816—1880) 51
*4 Mazurken. Op. 5 51
Zelter, C. F. (1758—1832) 58. 104. 187
Zimmermann, S. A. 85
*Rondo. Op. 5 . . . . . 85. 86
Zöllner, C. H. (1792—1836) 51
*6 vierhändige Walzer 51. 53

Ende des zweiten Bandes.

Inhaltsübersicht zum zweiten Band.

	Seite
Vorwort des Herausgebers	3
1836. Etuden für das Pianoforte	5
Die Pianoforte-Etuden ihren Zwecken nach geordnet	14
Variationen für Pianoforte	15
Phantasien, Capricen 2c. für Pianoforte	26
Rondos für Pianoforte	33
1837. Wm. Sterndale Bennett. Von Eusebius	36
Museum 1.—5. Von Eusebius, Florestan und Jeanquirit	39
Bericht an Jeanquirit über den kunsthistorischen Ball. Von Florestan	50
Aus den Büchern der Davidsbündler. Der alte Hauptmann	57
Musikfest in Zwickau	59
Kirchenaufführung in Leipzig	61
Lied und Gesang	62
Für Pianoforte	67
Kammermusik	68
Kompositionsschau. Konzerte f. d. Pfte	75
Etuden f. d. Pfte	80
Rondos f. d. Pfte	85
Variationen f. d. Pfte	88
Phantasieen, Capricen 2c. f. Pfte	90
Ältere Klaviermusik	95
Fragmente aus Leipzig. 1.—5.	96
1838. Traumbild	118
Franz Schuberts letzte Kompositionen	119
Ouverturen	124
Quartett-Morgen 1.—6.	126
Rondos f. Pianoforte	142
Etuden für Pianoforte	143
Kompositionen von Leopold Schefer	154
Phantasieen, Capricen 2c. für Pianoforte	156
Rückblick auf das Leipziger Musikleben 1837—1838	165
1839. Zum neuen Jahr	172
Konzerte für Pianoforte	175

Seite
Etuden für Pianoforte 179
Mendelssohns „Paulus" in Wien 184
Sonaten für das Klavier 186
Die Teufelsromantiker 190
Phantasieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte 191
Konzertouverturen für Orchester 199
Neue Symphonieen für Orchester 206
Norbert Burgmüller 212
Etuden für das Pianoforte 215
Erinnerung an eine Freundin. Von Eusebius 227
Sonaten für Pianoforte 235
Register 249

Das singende Deutschland.

Album der beliebtesten Arien, Lieder und Romanzen

der Komponisten Bach. Beethoven. Bellini. Boieldieu. Chopin. Curschmann. Gluck. Händel. Haydn. Lortzing. Mendelssohn-Bartholdy. Mozart. Rossini. Schubert. Stradella. Weber.

Neue Ausgabe. Bearbeitet von Prof. Dr. Herm. Langer.

Preis 3 M. — In Leinen geb. 4 M.

Opern-Bibliothek.

Vollständige Klavier-Auszüge mit deutschem Text.

Preis einer Oper 2 Mark.

Auber, Die Braut. – Maurer und Schlosser.*) — Der Schnee. — Die Stumme von Portici.*)
Bellini, Nachtwandlerin.*) — Norma.*)
Boieldieu, Johann von Paris.*) — Die weisse Dame.*)
Cherubini, Medea. — Der Wasserträger.*)
Cimarosa, Die heimliche Ehe.
Donizetti, Lucia v. Lammermoor.*)
Herold, Zampa.*)
Himmel, Fanchon.
Kauer, Das Donauweibchen.
Méhul, Joseph.*)
Mozart, Entführung a. d. Serail.*) — Cosi fan tutte. — Don Juan.*) Figaros Hochzeit.*) – Idomeneo. — Titus. — Die Zauberflöte.*)
Rossini, Der Barbier v. Sevilla.*) — Othello. — Tancred.
Schenk, Der Dorfbarbier. (Mit vollständigem Dialog.)
Weber, Der Freischütz.*) (Mit vollständigem Dialog.) — Preciosa. (Mit vollständigem Dialog.)
Weigl, Die Schweizerfamilie.
Winter, Das unterbrochene Opferfest.

*) Das vollständige Opernbuch ist im gleichen Verlage für 20 Pf. erschienen.

Deutsches Lieder-Lexikon.

Eine Sammlung von 976 der beliebtesten Lieder und Gesänge des deutschen Volkes. Mit Begleitung des Pianoforte. Von **Aug. Härtel.**

Preis 6 M. — In Leinen geb. 7 M.

Vollständige Klavier-Auszüge.

Mit der Scenenfolge und den Stichworten.

Preis eines Klavier-Auszugs elegant kartoniert 1 M. 50 Pf.

Angely, Das Fest der Handwerker.
—, Die Hasen in der Hasenhaide.
—, List und Phlegma.
—, Paris in Pommern.
Baumann, D. Verspr. hint. Herd.
Conradi, An der Mosel.
—, Doktor Peschke.
Doebber, Dolcetta.
Dreyer, Der Bergfex.
Fiebach, Bei frommen Hirten.
Hartmann, Jery und Bätely.
Konr. Kreutzer, D. Verschwender.
Kudell, Vroni.
Mozart, Bastien und Bastienne.
—, Der Schauspieldirektor.
Müller, Lumpacivagabundus.
Raeder, Robert und Bertram.
Stiegmann, Guten Morgen Herr Fischer!
—, Hans und Hanne.

Couplet- und Liederalbum. 2 Bände.

Aus Philipp Reclams Universal-Bibliothek.

Preis einer Nummer 20 Pf.

Musiker-Biographien.

Auber. Von A. Kohut. 3389.
Bach. Von Richard Batka. 3070.
Bellini. Von Paul Voß. 4238.
Berlioz. Von Br. Schrader. 5043.
Beethoven. Von L. Nohl. 1181.
Bizet. Von Paul Voß. 3925.
Brahms. Von R. von Perger. 5006.
Cherubini. Von Wittmann. 3434.
Cornelius, P., Von Dr. E. Istel. 4766
Franz. Von Procházka. 3273/74.
Gluck. Von Heinr. Welti. 2421.
Händel. Von Schrader. 3497.
Haydn. Von Ludw. Nohl. 1270.
Liszt. 1. Teil. Von L. Nohl. 1661.
Liszt. 2. Teil. Von A. Göllerich. 2392.
Loewe, Carl. Von M. Runze. 4668
Lortzing. Von H. Wittmann. 2634.
Marschner. Von Wittmann. 3677.
Mendelssohn. Von Schrader. 3794.
Meyerbeer. Von A. Kohut. 2734.
Mozart. Von L. Nohl. 1121.
Rossini. Von Dr. A. Kohut. 2927.
Schubert. Von A. Niggli. 2521.
Schumann. Von R. Batka. 2882.
Spohr. Von Ludw. Nohl. 1780.
Wagner. Von L. Nohl. 1700.
Weber. Von Ludw. Nohl. 1746.
Wolf. Von Dr. E. Schmitz. 4853.

Erinnerungen an Rich. Wagner von H. v. Wolzogen.

Nr. 2831.

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker

von **Rob. Schumann.**

Herausgegeben von Dr. Heinrich Simon.

3 Bände. Nr 2472/73. 2561/62. 2621/22. In 1 Band geb. 1 M. 75 Pf.

Musikalische Aphorismen.

Citate aus den Werken großer Philosophen, Schriftsteller und Tonkünstler. Gesammelt und herausgegeben von **P. Girschner.**
Nr. 2401. Geb. 60 Pf. — Mit Goldschnitt geb. 1 M. 20 Pf.

Kurzgefaßte Allgemeine Musiklehre

von **C. A. Herm. Wolff,**
Kapellmeister und Lehrer der Musik.
Nr. 3311. — Geb. 60 Pf.

Allgemeine Musikgeschichte.

Populär dargestellt von **Dr. Ludwig Nohl,**
Dozent der Musikgeschichte an der Universität Heidelberg.
Nr. 1511/13. — In Ganzleinenband: 1 Mark.

Bremers Handlexikon der Musik.

Eine Enzyklopädie der Tonkunst.

Neu herausgegeben von **Bruno Schrader.**
Nr. 1681/86. — In Ganzleinenband 1 M. 75 Pf.

Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Herausgegeben

von

Dr. Heinrich Simon.

Dritter Band.

Leipzig

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

1840.

Zur Eröffnung des Jahres 1840. — Die C dur-Symphonie von F. Schubert. — Konzerte und Konzertstücke für Pianoforte mit Orchester. — H. W. Ernst. — Die vier Ouverturen zu Fidelio. — A. Lwoff. — Franz Liszt I. II. — Gutenbergfest in Leipzig. — Mendelssohns Orgelkonzert. — Drei gute Liederhefte. — Trios für Pianoforte. — Musikleben in Leipzig 1839—40.

Zur Eröffnung des Jahres 1840.

Die Zeitschrift beginnt mit dem heutigen Tage ihr zwölftes Semester. Gedanken aller Art schließen sich an solchen Abschnitt, Wünsche und Hoffnungen werden an ihm laut; auch verzeiht man sich gern an dem schönen Fest. Im Kampf der Meinungen, selbst mit kämpfend und meinend, haben wir an dem Einen festgehalten: vor allem deutsche Kunst zu hegen und zu pflegen. Unerschütterlich steht auch in uns die Ansicht, daß wir noch keineswegs am Ende unserer Kunst sind, daß noch viel zu thun übrig bleibt, daß Talente unter uns leben, die uns in unsern Hoffnungen auf eine neue reiche Blütenzeit der Musik bestärken, und daß noch größere erscheinen werden. Ohne solche Hoffnungen — was wär' all' das Sprechen und Schaffen nütz? Was nützte es, eine Kunst zu treiben, in der man nichts mehr zu erreichen sich getraute? Die anderen aber, die sich kräftiger fühlen, die sich für mehr halten als pompejanische Arbeiter, die über dem Suchen nach alten Palästen und Tempeln nicht die Kraft und Zeit verloren, selbst neue aufbauen zu lernen, — möchten sich am heutigen Tage die Hände reichen zu neuen großen Werken. Der wärmsten Anerkennung unsererseits können sie sich versichert halten.

Die C dur-Symphonie von Franz Schubert.

Der Musiker, der zum erstenmal Wien besucht, mag sich wohl eine Weile lang an dem festlichen Rauschen in den Straßen ergötzen können, und oft und verwundernd immer vor dem Stephansturme stehen geblieben sein; bald aber wird er daran erinnert, wie unweit der Stadt ein Kirchhof liegt, ihm wichtiger als alles, was die Stadt sonst an Sehenswürdigem hat, wo zwei der Herrlichsten seiner Kunst nur wenige Schritte voneinander ruhen. So mag denn, wie ich, schon mancher junge Musiker bald nach den ersten geräuschvollen Tagen hinausgewandert sein zum Währinger Kirchhof, auf jenen Gräbern ein Blumenopfer niederzulegen, und wär' es ein wilder Rosenstrauch, wie ich ihn an Beethovens Grab hingepflanzt fand. Franz Schuberts Ruhestätte war ungeschmückt.[1]) So war endlich ein heißer Wunsch meines Lebens in Erfüllung gegangen und ich betrachtete mir lange die beiden heiligen Gräber, beinahe den Einen beneidend, irr' ich nicht, einen Grafen Odonnell, der zwischen beiden mitten innen liegt. Einem großen Mann zum erstenmal ins Angesicht zu schauen, seine Hand zu fassen, gehört wohl zu jedes ersehntesten Augenblicken. War es mir nicht vergönnt, jene beiden Künstler im Leben begrüßen zu dürfen, die ich am höchsten verehre unter den neueren Künstlern, so hätte ich nach jenem Gräberbesuch so gern wenigstens jemanden zur Seite gehabt, der einem von ihnen näher gestanden, und am liebsten, dachte ich mir, einen ihrer Brüder. Es fiel mir ein auf dem Zuhausewege, daß ja Schuberts Bruder, Ferdinand,[2]) noch lebe, auf den er, wie ich wußte, große Stücke gehalten. Bald suchte ich ihn auf und fand ihn seinem Bruder ähnlich, wie mir nach der Büste schien, die neben Schuberts Grabe steht,

1) Seit 1888 ruhen beide auf dem Centralfriedhofe neben dem Mozartdenkmal.

2) 1794—1859, war Schullehrer, und schrieb außer anderen geistlichen Werken ein deutsches Requiem.

mehr klein, aber kräftig gebaut, Ehrlichkeit wie Musik gleichviel im Ausdruck des Gesichts. Er kannte mich aus meiner Verehrung für seinen Bruder, wie ich sie oft öffentlich ausgesprochen, und erzählte und zeigte mir vieles, wovon auch früher unter der Überschrift „Reliquien" mit seiner Bewilligung in der Zeitschrift mitgeteilt wurde. Zuletzt ließ er mich auch von den Schätzen sehen, die sich noch von Franz Schuberts Kompositionen in seinen Händen befinden. Der Reichtum, der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeschauernd; wo zuerst hingreifen, wo aufhören! Unter andern wies er mir die Partituren mehrer Symphonieen, von denen viele noch gar nicht gehört worden sind, ja oft vorgenommen als zu schwierig und schwülstig zurückgelegt wurden. Man muß Wien kennen, die eigenen Konzertverhältnisse, die Schwierigkeiten, die Mittel zu größeren Aufführungen zusammenzufügen, um es zu verzeihen, daß man da, wo Schubert gelebt und gewirkt, außer seinen Liedern von seinen größeren Instrumentalwerken wenig oder gar nichts zu hören bekommt. Wer weiß, wie lange auch die Symphonie, von der wir heute sprechen, verstäubt und im Dunkel liegen geblieben wäre, hätte ich mich nicht bald mit Ferdinand Sch. verständigt, sie nach Leipzig zu schicken an die Direktion der Gewandhauskonzerte oder an den Künstler selbst, der sie leitet, dessen feinem Blicke ja kaum die schüchtern aufknospende Schönheit entgeht, geschweige denn so offenkundige, meisterhaft strahlende. So ging es in Erfüllung. Die Symphonie kam in Leipzig an, wurde gehört,[1]) verstanden, wieder gehört und freudig, beinahe allgemein bewundert. Die thätige Verlagshandlung Breitkopf und Härtel kaufte Werk und Eigentum an sich[2]) und so liegt sie nun fertig in den Stimmen vor uns und vielleicht auch bald in Partitur, wie wir es zu Nutz und Frommen der Welt wünschten. —

Sag' ich es gleich offen: wer diese Symphonie nicht kennt,

---

1) Zuerst am 22. März 1839.
2) Gleichfalls durch Schumanns Vermittelung.

kennt noch wenig von Schubert, und dies mag nach dem, was Schubert bereits der Kunst geschenkt, allerdings als ein kaum glaubliches Lob angesehen werden. Es ist so oft und zum Verdruß der Komponisten gesagt worden, „nach Beethoven abzustehen von symphonistischen Plänen", und zum Teil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orchesterwerken, die aber immer mehr zur Beurteilung des Bildungsganges ihrer Komponisten von Interesse waren, einen entschiedenen Einfluß aber auf die Masse, wie auf das Fortschreiten der Gattung nicht übten, das meiste andere nur mattes Spiegelbild Beethovenscher Weisen waren, jener lahmen langweiligen Symphonieenmacher nicht zu gedenken, die Puder und Perücke von Haydn und Mozart passabel nachzuschatten die Kraft hatten, aber ohne die dazu gehörigen Köpfe. Berlioz gehört Frankreich an und wird nur als interessanter Ausländer und Tollkopf zuweilen genannt. Wie ich geahnt und gehofft hatte, und mancher vielleicht mit mir, daß Schubert, der formenfest, phantasiereich und vielseitig sich schon in so vielen anderen Gattungen gezeigt, auch die Symphonie von seiner Seite packen, daß er die Stelle treffen würde, von der ihr und durch sie der Masse beizukommen, ist nun in herrlichster Weise eingetroffen. Gewiß hat er auch nicht daran gedacht, die neunte Symphonie von Beethoven fortsetzen zu wollen, sondern, ein fleißigster Künstler, schuf er unausgesetzt aus sich heraus, eine Symphonie nach der andern, und daß jetzt die Welt gleich seine siebente zu sehen bekömmt, ohne der Entwickelung zugesehen zu haben und ihre Vorgängerinnen zu kennen, ist vielleicht das Einzige, was bei ihrer Veröffentlichung leid thun könnte, was auch selbst zum Mißverstehen des Werkes Anlaß geben wird. Vielleicht daß auch von den andern bald der Riegel gezogen wird; die kleinste darunter wird noch immer ihre Franz Schubertsche Bedeutung haben; ja die Wiener Symphonieenausschreiber hätten den Lorbeer, der ihnen nötig war, gar nicht so weit zu suchen brauchen, da er siebenfach in Ferdinand Schuberts Studierstübchen in einer Vorstadt

Wiens übereinander lag. Hier war einmal ein würdiger Kranz zu verschenken. So ist's oft: spricht man in Wien z. B. von — —,[1]) so wissen sie des Preisens ihres Franz Schubert kein Ende; sind sie aber unter sich, so gilt ihnen weder der Eine noch der Andere etwas Besonderes. Wie dem sei, erlaben wir uns nun an der Fülle Geistes, die aus diesem kostbaren Werke quillt. Es ist wahr, dies Wien mit seinem Stephansturm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und wie es von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all' seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister, muß der Phantasie des Musikers, ein fruchtbares Erdreich sein. Oft wenn ich es von den Gebirgshöhen betrachtete, kam mir's im Sinn, wie nach jener fernen Alpenreihe wohl manchmal Beethovens Auge unstät hinübergeschweift, wie Mozart träumerisch oft den Lauf der Donau, die überall in Busch und Wald zu verschwimmen scheint, verfolgt haben mag und Vater Haydn wohl oft den Stephansturm sich beschaut, den Kopf schüttelnd über so schwindliche Höhe. Die Bilder der Donau, des Stephansturms und des fernen Alpengebirgs zusammengedrängt und mit einem leisen katholischen Weihrauchduft überzogen, und man hat eines von Wien, und steht nun vollends die reizende Landschaft lebendig vor uns, so werden wohl auch Saiten rege, die sonst nimmer in uns angeklungen haben würden. Bei der Symphonie von Schubert, dem hellen, blühenden, romantischen Leben darin, taucht mir heute die Stadt deutlicher als je wieder auf, wird es mir wieder recht klar, wie gerade in dieser Umgebung solche Werke geboren werden können. Ich will nicht versuchen, der Symphonie eine Folie zu geben, die verschiedenen Lebensalter wählen zu verschieden in ihren Text- und Bilderunterlagen, und der

---

1) Mendelssohn dürfte gemeint sein. Vgl. den Aufsatz „Mendelssohns Paulus in Wien". II. 184.

achtzehnjährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Musik heraus, wo der Mann nur ein Landesereignis sieht, während der Musiker weder an das Eine noch an das Andere gedacht hat, und eben nur seine beste Musik gab, die er auf dem Herzen hatte. Aber daß die Außenwelt, wie sie heute strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieser Symphonie mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud', wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen, verborgen liegt, ja daß sie uns in eine Region führt, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man solche Symphonie. Hier ist, außer meisterlicher musikalischer Technik der Komposition, noch Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des Einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und diese himmlische Länge[1]) der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen. Wie erlabt dies, dies Gefühl von Reichtum überall, während man bei anderen immer das Ende fürchten muß und so oft betrübt wird, getäuscht zu werden. Es wäre unbegreiflich, wo auf einmal Schubert diese spielende, glänzende Meisterschaft, mit dem Orchester umzugehen, hergenommen hätte, wüßte man eben nicht, daß der Symphonie sechs andere vorausgegangen waren, und daß er sie in reifster Mannes-kraft schrieb.[2]) Ein außerordentliches Talent muß es immer genannt werden, daß er, der so wenig von seinen Instrumental-

1) Dies viel citierte Wort ist hier selbst schon Citat. Schumann gebrauchte es bereits in einem Briefe an Clara Wieck (vom 11. Dez. 1839), nachdem er die Symphonie in einer Probe zum erstenmal gehört.

2) Auf der Partitur steht „März 1828"; im November darauf starb Schubert. (Sch.)

werken bei seinen Lebzeiten gehört, zu solcher eigentümlichen Behandlung der Instrumente, wie der Masse des Orchesters gelangte, die oft wie Menschenstimmen und Chor durcheinandersprechen. Diese Ähnlichkeit mit dem Stimmorgan habe ich, außer in vielen Beethovenschen, nirgends so täuschend und überraschend angetroffen; es ist das Umgekehrte der Meyerbeerschen Behandlung der Singstimme. Die völlige Unabhängigkeit, in der die Symphonie zu denen Beethovens steht, ist ein anderes Zeichen ihres männlichen Ursprungs. Hier sehe man, wie richtig und weise Schuberts Genius sich offenbart. Die grotesken Formen, die kühnen Verhältnisse nachzuahmen, wie wir sie in Beethovens spätern Werken antreffen, vermeidet er im Bewußtsein seiner bescheideneren Kräfte; er giebt uns ein Werk in anmutvollster Form und trotzdem in neuverschlungener Weise, nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend. So muß es jedem erscheinen, der die Symphonie sich öfters betrachtet. Im Anfange wohl wird das Glänzende, Neue der Instrumentation, die Weite und Breite der Form, der reizende Wechsel des Gefühllebens, die ganze neue Welt, in die wir versetzt werden, den und jenen verwirren, wie ja jeder erste Anblick von Ungewohntem; aber auch dann bleibt noch immer das holde Gefühl etwa wie nach einem vorübergegangenen Märchen- und Zauberspiel; man fühlt überall, der Komponist war seiner Geschichte Meister, und der Zusammenhang wird dir mit der Zeit wohl auch klar werden. Diesen Eindruck der Sicherheit giebt gleich die prunkhaft romantische Einleitung, obwohl hier noch alles geheimnisvoll verhüllt scheint. Gänzlich neu ist auch der Übergang von da in das Allegro; das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht wie. Die einzelnen Sätze zu zergliedern, bringt weder uns noch andern Freude; man müßte die ganze Symphonie abschreiben, vom novellistischen Charakter, der sie durchweht, einen Begriff zu geben. Nur vom zweiten Satze, der mit so gar rührenden Stimmen zu uns spricht, mag ich nicht

ohne ein Wort scheiden. In ihm findet sich auch eine Stelle, da wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein. Hier lauscht auch alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche.

Die Symphonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethovenschen keine noch. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise, und vom Meister, der sie auf das Sorgfältigste einstudiert, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte sprechen, die ich Schuberten hätte bringen mögen, als vielleicht höchste Freudenbotschaft für ihn. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe sie sich in Deutschland heimisch gemacht hat; daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da; sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich.

So hat denn mein Gräberbesuch, der mich an einen Verwandten des Geschiedenen erinnerte, mir einen zweiten Lohn gebracht. Den ersten erhielt ich schon an jenem Tage selbst; ich fand auf Beethovens Grab — eine Stahlfeder, die ich mir teuer aufbewahrt. Nur bei festlicher Gelegenheit, wie heute, nehm' ich sie in Brauch: mög' ihr Angenehmes entflossen sein. —

Konzertstücke und Konzerte für Pianoforte.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Serenade und Allegro für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. W. 43. — W. Sterndale Bennett, viertes Konzert für Pianoforte.

Bei dem ersten Stück kommt es mir zu statten, daß ich es vom Meister selbst gehört in einer seiner glücklichsten Stimmungen. Die Klavierstimme läßt nur die Hälfte der Reize ahnen, die es mit dem Orchester zusammen in ganzer Fülle erschließt. Was man von ihm zu erwarten hat, deutet der Titel an: eine Serenade, eine Abendmusik, der ein frisches, gesundes Allegro folgt. Wem die erste zugedacht ist, — wer

weiß es! Einer Geliebten nicht, dazu scheint sie nicht heimlich und verstohlen genug; auch nicht einem großen Mann, dazu fehlt ihr alles; ich denke mir, dem Abend selbst ist sie dargebracht, ein Gruß an das Dasein, den ein schöner Mondabend vielleicht im Dichter geweckt, und weiß man vollends, daß dieser gerade in Sebastian Bachs Kantorstübchen sehen kann von seinem aus, so erklärt sich das Stück um so leichter. Wozu viel Worte über solche Musik? Die Grazie zu zerlegen, das Mondlicht wiegen zu wollen, was nützt es! Wer Dichters Sprache versteht, wird auch diese verstehen, und wenn neulich irgendwo von Jena aus berichtet wurde, es fehle dem Mendelssohnschen Phantasieschwung zuweilen an der rechten Höhe, — ei so häng' dich auf, Liederknirps von Jena, wenn dir die schöne Erde zu niedrig vorkömmt.

Das Konzert von Bennett hab' ich leider nicht von ihm selbst gehört, wie überhaupt nicht mit Orchester. Mein Ausspruch sagt und lobt daher vielleicht eher zu wenig, als zu viel. Vielleicht, daß Bennett die Orchesterpartieen noch öfter hätte andeuten, oder auch sie dem Klavierspieler mitspielbar machen können. Die Komponisten, die ihr Werk im Kopf haben, verlangen hier meistens zu viel, und Spieler, die die fehlenden Instrumente etwa durch Mitsingen ersetzen könnten, giebt es eben auch wenige. Die Form des Konzerts ist die alte dreisätzige, die Tonart F moll, der Charakter zum Ernst geneigt, nicht düster. Eine freundliche Barcarole leitet den ersten Satz zum letzten; sie namentlich hat, wie ich höre, dem Konzert die Herzen gewonnen, als es der Komponist hier in Leipzig spielte. Im andern Sinne, als der Witz von andern Komponisten behauptet, spielt das Wasser in Bennetts Kompositionen eine Hauptrolle, als ob sich auch hierin der Engländer nicht verleugnen könnte. Seinen gelungensten Werken: der Ouverture zu den Najaden, den meisterhändigen Skizzen — „der See", „der Waldbach", „die Fontaine" — schließt sich jene Barcarole an, die mit dem Orchester zusammen von reizender Wirkung sein muß. Die andern Sätze bieten nichts

neues in ihrer Gestaltung, oder besser gesagt, sie suchen das Neue nicht im Auffallenden, sondern eher im Anspruchlosen; so läßt Bennett am Schluß der Soli, wo in andern Konzerten Triller über Triller stürzen, den Triller unterbrechen und leise verhallen, als wenn er das Beifallgeklatsche selbst hindern wolle; so ist es im ganzen Konzerte nirgends auf Bravour und Beifall abgesehen: nur die Komposition soll sich zeigen, die Virtuosität des Spiels ist Nebensache, wird vorausgesetzt. Neue mechanische Kombinationen, Fingeraufgaben findet man also in ihr nicht, wenn sie auch zur Ausführung immerhin schon immer bedeutende, mehr musikalische als fingerfertige Meisterschaft erfordert, die sich dem Orchester hier unterzuordnen, dort es zu beherrschen versteht. Schöne Melodieen findet man die Fülle, die Formen sind reizend und fließend wie immer in Bennetts Kompositionen. Der letzte Satz wird, gegen des Komponisten Individualität, humoristischer; seine lyrische Natur bricht aber auch hier zuletzt durch. Dies möge als Andeutung genügen. Bennetts Name hat schon so guten Klang in Deutschland, daß es für echte Klavierspieler nur der Anregung bedarf, daß das Konzert da ist. Er schaffe und wirke noch lange zum Segen wahrer Kunst. — . . . . . .

H. W. Ernst.

Die Worte von Berlioz, Ernst werde wie Paganini einmal die Welt von sich reden machen, fangen an in Erfüllung zu gehen. Ich habe die großen Violinspieler der neueren Zeit fast alle gehört, von Lipinski an bis zu Prume herab. Jeder fand seinen begeisterten Anhang im Publikum. Jener hielt es mit Lipinski: das Imposante seiner Individualität fällt auf, man braucht nur ein Paar seiner großen Töne gehört zu haben. Andere schwärmten über Vieuxtemps, den genialsten der jungen Meister, der schon jetzt so hoch steht, daß man nicht ohne eine geheime Furcht an seine Zukunft denken möchte.

Ole Bull gab uns zu raten, wie ein tiefsinniges Rätsel, mit dem man nicht fertig werden kann, namentlich er fand Gegner —, und so haben Beriot, C. Müller, Molique, David Prume, jeder sein besonderes Publikum für sich, jeder seinen Schildträger in der Kritik. Aber Ernst versteht es, ähnlich wie Paganini, allen Parteien zu genügen, alle für sich gewinnen zu können, wenn er will, wie er denn auch, mit allen Schulen vertraut, zur vielseitigsten Eigentümlichkeit durchgebrochen. Auch an improvisatorischer Kraft, der reizendsten am Virtuosen, steht er Paganini nahe, und hier mag sein früherer häufiger Umgang mit Paganini auf ihn gewirkt haben. Ernst ist aus Brünn gebürtig, kam sehr jung nach Wien auf das dasige Konservatorium, lernte dann Paganini kennen und machte 1830 seinen ersten Ausflug nach dem Rhein, zur selben Zeit, als auch Paganini dort war. Seine außerordentliche Virtuosität, obwohl sie offenbar noch manches von Paganinis Art an sich hatte, machte schon damals Aufsehen. Im jugendlichen Übermute wohl gab er auch immer gerade in den Städten Konzerte, wo Paganini kurz vorher gespielt hatte. Mit Freuden erinnere ich mich jener Konzerte in einigen Rheinstädten, wo er wie ein Apoll die Heidelberger Musenschaft in die nahen Städte sich nachzog. Sein Name war allgemein bekannt. Hierauf hörte man lange nichts von ihm; er war nach Paris gegangen, wo es Zeit kostet, nur angehört zu werden. Unausgesetzte Studien brachten ihn vorwärts, der Einfluß Paganinis schwand nach und nach, bis wir denn seinen Namen in den letzten Jahren wieder auftauchen sehen und den ersten in Paris beigesellt. Sein alter Wunsch, sein Vaterland wieder einmal zu sehen, namentlich seiner Heimat Beweise seiner fortgediehenen Meisterschaft zu geben, wachte wieder in ihm auf. Nachdem er im vorigen Winter noch Holland bereist und dort in wenigen Monaten 60—70 Konzerte gegeben, ging er nach kurzem Aufenthalt in Paris stracks nach Deutschland. Ein echter, seiner Kunst sicherer Künstler hatte er es verschmäht, seine Reise voraus verkünden zu lassen.

So trat er, von Marschner veranlaßt, zuerst in Hannover auf, dann in vielen Konzerten in Hamburg und den nahen Orten. So haben wir ihn auch hier gehört, beinahe unvorbereitet. Der Saal war nicht übervoll; aber das Publikum schien zum doppelten angewachsen, so jubelnd erscholl der Beifall. Das Glanz- und Prachtstück des Abends waren wohl die Mayseder'schen Variationen, die er in reizender Laune mit eigenen durchwebte und mit einer Kadenz schloß, wie wir sie nur von Paganini gehört, wenn er in humoristischem Übermute alle Zauberkünste seines Bogens walten ließ. Der Beifall danach ging über das gewöhnliche Maß norddeutscher Begeisterung hinaus, und wären Kränze in Bereitschaft gewesen, in Scharen wären sie auf den Meister geflogen. Dies steht ihm noch später einmal bevor, wenn er auch, als Mensch der bescheidenste und mehr still und in sich gekehrt, sich dem entziehen wollte. Wir hören ihn noch einmal, nächsten Montag. Die Flug- und Eisenbahn hat ihn auf einige Tage in die nahe Hauptstadt entführt. Dann aber, — läßt er gar seinen „Karneval von Venedig" hören, — denken wir noch mehr von ihm zu berichten, dem jener berühmte italienische Zauberer, bei seinem Abschied von der Kunstwelt, das Geheimnis seiner Kunst anvertraut zu haben scheint, den Meistern zur Vergleichung, den Jüngern zur Nacheiferung, allen zum Hochgenuß.

Am 14. Januar.

Die vier Ouverturen zu Fidelio.

Mit goldener Schrift sollte es gedruckt werden, was das Leipziger Orchester am letzten Donnerstag ausgeführt; sämtliche vier Ouverturen zu Fidelio nacheinander.[1])

---

1) Die hergebrachte Reihenfolge, die auch Schumann im Auge hat: „Leonore" 1. (1807), als Op. 138 im Jahre 1835 erschienen, 2. (1805), 3. (1806), 4. „Fidelio" (1814) — ist irrtümlich, wie die beigesetzten Zahlen der Entstehungsjahre zeigen. Die Ouverture von 1807 wurde für eine beabsichtigte Darstellung der Oper in Prag geschrieben, später

Dank euch, Wiener von 1805, daß euch die erste nicht ansprach, bis Beethoven in göttlichem Ingrimme eine nach der andern hervorwühlte. Ist er mir je gewaltig erschienen, so an jenem Abend, wo wir ihn besser als je in seiner Werkstatt, — bildend, verwerfend, abändernd, — immer glühend und heiß, bei seiner Arbeit belauschen konnten. Am riesigsten zeigte er sich wohl beim zweiten Anlauf. Die erste Ouverture wollte nicht gefallen; halt, dachte er, bei der zweiten soll euch das Denken vergehen, — und setzte sich von neuem an die Arbeit, und ließ das erschütternde Drama an sich vorübergehen, und sang die großen Leiden und die große Freude seiner Geliebten noch einmal; sie ist dämonisch, diese zweite, im Einzelnen wohl noch kühner als die dritte, die bekannte große in C dur. Denn auch jene genügte ihm nicht, daß er sie wieder beiseite legte und nur einzelne Stücke beibehielt, aus denen er, beruhigter schon und künstlerischer, jene dritte formte. Später folgte noch jene leichtere und populäre in C dur, die man gewöhnlich im Theater zur Eröffnung hört.

Das ist das große Vier-Ouverturenwerk; ähnlich wie die Natur bildet, sehen wir in ihm zuerst das Wurzelgeflecht, aus dem sich in der zweiten der riesige Stamm hebt, seine Arme links und rechts ausbreitet, und zuletzt mit leichterem Blütengebüsche schließt. Florestan.

. . . . . .

Alexis Lwoff.

Der Komponist der berühmten russischen Volkshymne wie anderer Werke, die noch der Veröffentlichung entgegensehen, Hr. Obrist Alexis Lwoff, Adjutant Sr. M. des Kaisers

---

in Beethovens Nachlaß gefunden und für die bald nach den ersten Aufführungen verschollene ursprüngliche Ouverture von 1805 gehalten. Diese kam erst 1840 wieder zum Vorschein, wurde 1842 gedruckt und galt nun für die zweite, da sie unverkennbar eine Vorläuferin der „großmächtigen" war. Vgl. Nottebohm, Beethoveniana. XX.

von Rußland, war vor einigen Tagen hier eingetroffen. Sein Wirken, wenn auch vorzugsweise dem hohen Kreise zugewendet, in dessen Nähe ihn seine Stellung gebracht, hat trotzdem einen beinahe europäischen Ruf bekommen, so daß wir nicht mißverstanden zu werden fürchten, wenn auch wir an öffentlicher Stelle ein bescheidenes Blatt in seinen Lorbeerkranz einzuflechten uns vergönnen. Der verehrungswürdige Gast gab nämlich einem kleinen Kreise Gelegenheit, seine besondere Kunst als Violinspieler kennen zu lernen. Schreiber dieser Worte zählt die Stunde zu den schönsten, die ihm je die Musik und ihre Künstler geschaffen. Hr. Lwoff ist ein so merkwürdiger, seltener Spieler, daß er den ersten Künstlern überhaupt an die Seite zu stellen ist; eine Erscheinung einmal wie aus anderer Sphäre, der Musik wie in ihrer innersten Reinheit entströmt; Musik, so neu, so eigentümlich, so frisch in jedem Ton, daß man festgebannt nur immer hören und hören möchte. Verliert doch leider der Künstler von Handwerk so oft im Gewühle der Welt jene unschätzbaren Güter, jene Unschuld, Unbefangenheit und Heiterkeit der Kunstkraft, muß er sie doch leider so oft den niederen Anforderungen der Masse aufopfern, bis sie endlich in den Gewohnheiten des Künstlerlebens gänzlich untergehen. Daran wird mancher auch große Künstler erinnert werden, wenn er jenen freilich durch ein günstiges Geschick auch selten gestellten Mann zu hören bekömmt, und wie es doch noch etwas anderes ist, die Meisterschaft von Fach, und jene, die uns neben dem Genuß großer Kunstfertigkeit auch den eines ganzen, schönen, innen frisch gebliebenen Menschen gewährt. Und dies alles sag' ich nur nach dem Anhören zweier Quartette, eines von Mozart und eines von Mendelssohn, in denen Hr. Lwoff die erste Violine spielte. Der Komponist war selbst gegenwärtig: er mochte, wie alles verriet, seine Musik wohl kaum je schöner gehört haben. Es war ein Vollgenuß. Giebt es in der russischen Kaiserstadt noch mehr solcher Dilettanten, so dürfte mancher Künstler dort wohl mehr zu lernen als zu lehren finden. Kommen diese

Zeilen dem hochverehrten Manne einmal später zu Gesicht, so möchten sie ihm den Dank vieler aussprechen, die er an jenem Abend erheitert, die seinen Namen den gefeiertsten beizählen, von denen die neuere Kunst berichtet. —

. . . . . .

Franz Liszt.

I.

Noch angestrengt von einer Reihe von sechs Konzerten, die er in Prag während eines achttägigen Aufenthaltes gab, kam Hr. Liszt vorigen Sonnabend in Dresden an. Kaum mag er irgendwo sehnlicher erwartet worden sein, als in der Residenz, wo Klavierspiel und Klaviermusik vor allem geliebt wird. Montag gab er Konzert; der Saal war glänzend und von den Vornehmsten der Gesellschaft, auch von mehreren Mitgliedern der königl. Familie besucht. Alle Blicke hafteten auf der Thür, wo der Künstler eintreten sollte. Zwar sein Bild ist vielfach verbreitet und das von Kriehuber, der sein Jupiterprofil am schärfsten gefaßt, ein höchst treffliches; aber der Jupiterjüngling selbst interessiert doch immer noch ganz anders. Man spricht viel von der Prosa jetziger Tage, von Hof- und Residenzluft und Eisenbahngeist, aber es komme nur der Rechte und wir lauschen andächtig jeder seiner Bewegungen. Wie nun erst bei diesem Künstler, von dessen Wunderthaten schon vor zwanzig Jahren berichtet wurde, dessen Namen man immer neben den bedeutendsten zu hören gewohnt war, vor dem sich wie vor Paganini alle Parteien verneigten und auf einen Augenblick versöhnt schienen! So rief ihm denn die ganze Versammlung bei seinem Eintritt begeistert zu, worauf er anfing zu spielen. Gehört hatte ich ihn schon vorher; aber es ist etwas anderes, der Künstler einem Publikum oder Einzelnen gegenüber, — auch der Künstler ein anderer. Die schönen hellen Räume, der Kerzenglanz, die geschmückte Ver-

sammlung, dies alles erhöht die Stimmung des Gebenden wie der Empfangenden. Nun rührte der Dämon seine Kräfte; als ob er das Publikum prüfen wollte, spielte er erst gleichsam mit ihm, gab ihm dann Tiefsinnigeres zu hören, bis er mit seiner Kunst gleichsam jeden einzeln umsponnen hatte und nun das Ganze hob und schob, wie er eben wollte. Diese Kraft, ein Publikum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein. Ein Wiener Schriftsteller hat Liszten in einem Gedicht besungen, das aus nichts als aus den einzelnen Buchstaben des Namens angehängten Beiwörtern besteht; das Gedicht, geschmacklos an sich, hat aber sein Richtiges; wie aus einem Wörterbuche, in dem wir blättern, rauschen uns wie dort die Buchstaben und Begriffe, so hier die Töne und Empfindungen dazu entgegen. In Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister. Über alles dieses ist schon hundertmale gesprochen worden, und die Wiener namentlich haben dem Adler auf alle mögliche Weise beizukommen versucht, durch Nachfliegen, mit Stricken und Heugabeln und Gedichten. Aber man muß das hören und auch sehen, Liszt dürfte durchaus nicht hinter den Coulissen spielen; ein großes Stück Poesie ginge dadurch verloren.

Er spielte und accompagnierte das Konzert vom Anfang bis zum Schluß ganz allein. Wie Mendelssohn einmal die Idee gehabt haben soll, ein ganzes Konzert zu komponieren mit Ouverture, Gesangstücken und anderem Zubehör (man kann die Idee getrost veröffentlichen zur Benutzung), so giebt auch Liszt sein Konzert ziemlich immer allein. Nur Mad. Schröder-Devrient trat noch auf, weit und breit wohl die Einzige, die in solcher Nähe sich zu behaupten weiß.[1]) Es

1) Als Liszt im nächsten Jahre wieder nach Leipzig kam, spielte Clara Schumann in seinem Konzerte, wie er zuvor in dem ihren. Schumanns Bericht darüber teilt Erler mit (R. Schumanns Leben I. 239).

war der Erlkönig und einige kleine Lieder von Schubert, die sie im Vereine sangen und spielten.

Vom Eindrucke zu sprechen, den der außerordentliche Künstler in Dresden gemacht hat, so kenne ich den Beifallsthermometer des dortigen Publikums nicht genug, um darüber entscheiden zu können. Der Enthusiasmus wurde ein außerordentlicher genannt; freilich der Wiener schont seine Hände unter allen Deutschen wohl am wenigsten und hebt sich in Abgötterei wohl gar den geschlitzten Handschuh auf, mit dem er Liszt zugeklatscht. In Norddeutschland, wie gesagt, ist das anders.

Dienstag früh reiste Liszt nach Leipzig. Von seinem Auftreten daselbst das nächste Mal.

II.

Vermöcht' ich es, Entfernten und Fremden und darunter wohl manchen, die nie Hoffnung haben, diesen Künstler in Wirklichkeit zu sehen, und nun nach jedem Worte suchen, das über ihn gesprochen wird, — vermöcht' ich es, ihnen ein Bild des hervorragenden Mannes zu geben! Aber es hat seine Schwierigkeiten. Am leichtesten ließe sich noch über seine äußere Erscheinung sprechen. Man hat sie bereits vielfach zu schildern gesucht, den Kopf des Künstlers Schillerisch, auch Napoleonisch genannt, und wie alle außerordentliche Menschen einen Zug gemein zu haben scheinen, namentlich den der Energie und Willensstärke um Aug' und Mund, so treffen auch jene Vergleiche zum Teil. Namentlich gleicht er Napoleon, wie wir diesen als jungen General oft abgebildet sehen, — bleich, hager, bedeutend im Profil, den Ausdruck der Gestalt mehr nach dem Scheitel hinaufgedrängt. Auffallend ist auch die Ähnlichkeit Lisźts mit dem verstorbenen Ludwig Schunke, die sich auch tiefer auf ihre Kunst erstreckt, so daß ich oft bei Lisźts Spiel schon früher Gehörtes wieder zu hören glaubte. Am schwierigsten aber läßt sich über diese Kunst selbst sprechen.

Es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugeteilt. Wie viele und bedeutende Künstler in den letzten Jahren an uns vorübergegangen sind, wie viel wir selbst besitzen, die Liszten in mancher Weise gleichstehen, an Energie und Kühnheit müssen sie ihm alle samt und sonders weichen. Namentlich Thalberg hat man gern mit ihm in die Schranken stellen, beide miteinander vergleichen wollen. In der That braucht man nur beide Köpfe zu betrachten, um den Schluß zu ziehen. Ich erinnere mich des Ausspruchs eines bekannten Wiener Zeichners, der den Kopf seines Landsmanns nicht uneben mit dem „einer schönen Comteß mit einer Männernase" verglich, während er von Liszts Kopfe sagte, daß er jedem Maler zu einem griechischen Gott sitzen könne. Ein ähnlicher Unterschied gilt etwa von ihrer Kunst. Näher an Liszt steht schon Chopin als Spieler, der ihm wenigstens an feenhafter Zartheit und Grazie nichts nachgiebt; am nächsten wohl Paganini und als Weib die Malibran, von denen beiden Liszt auch das Meiste genützt zu haben bekennt.

Liszt mag jetzt gegen dreißig Jahr alt sein. Wie er schon als Kind ein Wunder genannt, wie er frühzeitig in die Fremde verschlagen wurde, wie später sein Name glänzend hier und dort neben den berühmtesten auftauchte, oft auch wieder auf längere Zeit verscholl, bis dann Paganini erschien, der den Jüngling zu neuem Streben aufstachelte, wie er plötzlich vor zwei Jahren in Wien auftrat und die Kaiserstadt enthusiasmierte, — dies und anderes ist bekannt. Seit ihrem Bestehen hat die Zeitschrift dem Künstler zu folgen gesucht, hat nichts verheimlicht, was für und wider ihn laut wurde, obwohl sich bei weitem die meisten Stimmen und namentlich aller großen Künstler zum Lobe seines eminenten Talentes vereinigten. So kam er denn vor kurzem zu uns, mit den höchsten Ehren, die nur einem Künstler widerfahren können, bereits geschmückt und

feststehend im Ruhme; von jenen ihm neue zu bereiten, diesen erhöhen zu wollen, war schwer; leichter war es, daran rütteln zu wollen, wie es ja zu allen Zeiten Pedanten und Schelme gegeben. Auch das Letztere wurde hier versucht. Nicht durch Liszts Schuld war das Publikum durch die Vorausverkündigungen unruhig, durch Fehler im Konzertarrangement verstimmt worden. Ein als Pasquillant bekannter Mann machte sich das zu Nutze, anonym gegen den Künstler aufzuhetzen, und „wie Liszt nur zu uns gekommen wäre, seine unersättliche Habgier zu befriedigen". Gedenken wir der Unwürdigkeit nicht weiter.

Das erste Konzert am 17. bot einen sonderbaren Anblick. In krauser Fülle stand die Menge durcheinander. Der Saal schien ein ganz anderer. Das Orchester war zu Plätzen für die Zuhörer benutzt. Dazwischen nun Liszt.

Er fing mit dem Scherzo und dem Finale der Pastoralsymphonie von Beethoven an. Die Wahl war launisch genug und nicht glücklich aus vielen Gründen. Im Zimmer, unter vier Augen mag die sonst höchst sorgsame Übertragung das Orchester vergessen lassen; im größeren Saal aber, an derselben Stelle, wo wir die Symphonie so oft und vollendet schon vom Orchester gehört, trat die Schwäche des Instrumentes um so fühlbarer hervor, und umsomehr, je mehr die Übertragung auch die Massen in ihrer Stärke wiederzugeben versucht; ein einfacheres Arrangement, ein Andeuten hätte hier vielleicht sogar mehr gewirkt. Dennoch, versteht es sich, hatte man den Meister auf dem Instrumente herausgehört; man war zufrieden; man hatte ihn wenigstens die Mähnen schütteln gesehen. Im Bild zu bleiben, so zeigte sich bald der Löwe gewaltiger. Dies in einer Phantasie über Themas von Pacini, die er in außerordentlicher Weise spielte. Aber alle die erstaunliche verwegene Bravour, die er hier zeigte, möchte ich noch opfern für die zauberhafte Zartheit, wie sie sich in der folgenden Etude aussprach. Chopin ausgenommen, wüßte ich, wie gesagt, niemanden, der ihm hierin gleichkäme. Er

schloß mit dem bekannten chromatischen Galopp, und spielte, als der Beifall nicht enden wollte, noch seinen bekannten Bravourwalzer.

Erschöpfung und Unwohlsein hielten den Künstler ab, das Tages darauf versprochene Konzert zu geben. Einstweilen war ihm ein musikalisches Fest bereitet worden, was Liszten selbst, wie allen Anwesenden, wohl ein unvergeßliches bleiben wird. Der Festgeber[1]) hatte lauter dem Gaste noch unbekannte Kompositionen zur Aufführung gewählt: die Symphonie von Franz Schubert, den Psalm „wie der Hirsch schreit", die Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt", drei Chöre aus Paulus, und zum Schluß das D moll-Konzert für drei Klaviere von Sebastian Bach. Letzteres spielten Liszt, Mendelssohn und Hiller. Es schien alles wie aus dem Augenblicke hervorgewachsen, nichts vorbereitet; drei glückliche Musikstunden waren's, wie sie sonst Jahre nicht bringen. Zum Schluß spielte auch Liszt noch allein, und wundervoll genug. In freudigster Erregung trennte sich die Versammlung, und der Glanz und die Heiterkeit, die sich in aller Augen spiegelte, möge dem Geber ein Dank sein für die Huldigung, die er dem berühmten Kunsttalente eines anderen an jenem Abende darbrachte.

Die genialste Leistung Liszts aber stand uns noch bevor: Webers Konzertstück, mit dem er in seinem zweiten Konzert anfing. Wie denn an diesem Abend Virtuose wie Publikum in besonders frischer Stimmung schienen, so überstieg der Enthusiasmus während des Spielens und zum Schluß auch beinahe alles hier Erlebte. Wie Liszt gleich das Stück anfaßt, mit einer Stärke und Großheit im Ausdruck, als gälte es eben einen Zug auf den Kampfplatz, so führt er es von Minute zu Minute steigend fort bis zu jener Stelle, wo er sich wie an die Spitze des Orchesters stellt und es jubelnd selbst anführt. Schien er an dieser Stelle doch jener Feldherr selbst, dem wir ihn an äußerer Gestalt verglichen, und der Beifall

1) F. Mendelssohn. (Sch.)

darauf an Kraft nicht unähnlich einem „Vive l'empereur". Der Künstler gab noch eine Phantasie über Themas aus den Hugenotten, das Ave Maria, Ständchen und, auf Verlangen des Publikums, noch den Erlkönig von Schubert. Das Konzertstück aber war und blieb die Krone seiner Leistungen.

Von wem der Gedanke des Blumengeschenkes ausgegangen, das ihm nach dem Schluß des Konzertes durch die Hand einer beliebten Sängerin überreicht worden war, weiß ich nicht; unverdient war der Kranz gewiß nicht. Wie viel enges und hämisches Wesen gehört dazu, solche freundliche Aufmerksamkeit bekritteln zu wollen, wie es in einer Bemerkung eines hiesigen Blattes geschehen ist. An die Freuden, die euch der Künstler bereitet, hat er sein Leben gesetzt; von den Mühen, die ihm seine Kunst gekostet, erfahrt ihr nichts; er giebt euch das Beste, was er hat, die Blüte seines Lebens, das Vollendete; und wir wollten ihm dann nicht einen einfachen Blumenkranz gönnen? Liszt blieb auch nichts schuldig. In sichtlicher Freude über den feurigen Empfang der ihm im zweiten Konzerte geworden war, zeigte er sich schnell bereit, noch ein drittes zu geben für irgend eine milde Stiftung, deren Wahl er der Bestimmung Einsichtiger überließ. So spielte er vergangenen Montag noch einmal zum Besten des Pensionsfonds für kranke und alte Musiker, nachdem er den Tag vorher ebenfalls für die Armen ein Konzert in Dresden gegeben hatte. Der Saal war gedrängt voll; der Zweck, dem es galt, die Wahl der Stücke, das Mitwirken unserer ausgezeichnetsten Sängerinnen, und vor allem Liszts selbst, hatten die Teilnahme an dem Konzert erhöht. Noch erschöpft von der Reise, von dem vielen Konzertspielen in den vorigen Tagen, kam Liszt des Morgens an und ging bald darauf in die Probe, so daß ihm bis zur Konzertstunde nur wenig Zeit übrig blieb. Ruhe gönnte er sich gar keine. Ich darf dies nicht unerwähnt lassen; ein Mensch ist kein Gott, und die sichtliche Anstrengung, mit der Liszt des Abends spielte, war nur die natürliche Folge so vieler vorangegangenen. In freundlicher Gesinnung hatte er sich zu seinem

Konzerte von Kompositionen dreier hier anwesender Komponisten gewählt, von Mendelssohn, Hiller und von mir: von Mendelssohn dessen neustes Konzert, von Hiller Etuden, von mir mehre Nummern aus einem älteren Werke, Carnaval geheißen. Zum Erstaunen mancher schüchternen Virtuosen mög' es hier stehen: Liszt spielte fast sämtliche Kompositionen sozusagen vom Blatt. Die Etuden und den Carnaval hatte er flüchtig wohl schon früher gekannt, Mendelssohns Komposition aber erst wenige Tage vor dem Konzerte kennen gelernt; vielfach angesprochen, hatte er aber zum eigentlichen Studieren in so kurzer Frist unmöglich Zeit finden können. Meinem leisen Zweifel, ob überhaupt so rhapsodisches Carnavalleben auf eine Menge Eindruck machen könne, begegnete er durch seine feste Meinung, er hoffe es. Dennoch glaub' ich, hat er sich getäuscht. Nur einige Worte über die Komposition, die ihre Entstehung einem Zufall verdankt. Der Name eines Städtchens, wo mir eine musikalische Bekanntschaft lebte, enthielt lauter Buchstaben der Tonleiter, die gerade auch welche meines Namens waren;[1]) so entstand eine jener Spielereien, wie sie seit Bachs Vorgang nichts neues mehr sind. Ein Stück ward nach dem andern fertig, und dies gerade zur Carnavalszeit 1835, überdies in ernster Stimmung und eigenen Verhältnissen. Den Stücken gab ich später Überschriften und nannte die Sammlung Carnaval. Mag manches darin den und jenen reizen, so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publikum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will. Dies hatte mein liebenswürdiger Freund, wie gesagt, nicht berücksichtigt, und mit so großem Anteil, so genialisch er spielte, der Einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Masse aber nicht zu heben.[2]) Anders war es schon

1) Das Städtchen hieß Asch und war die Heimat Ernestine v. Frickens, der Estrella des Carnavals, deren Liebesbund mit Schumann nur kurze Zeit währte.

2) Liszt selbst sagt darüber: Die Musiker nebst denen, die als Musikverständige galten, hatten (mit wenig Ausnahmen) noch eine zu

mit den Etuden von Hiller, die in eine bekanntere Form einschlagen, eine in Des dur und eine in E moll, beide sehr zart und charakteristisch, erwarben sich warme Teilnahme. Das Konzert von Mendelssohn war bereits durch den Komponisten selbst bekannt in seiner ruhigen Meisterklarheit. Liszt spielte, wie gesagt, die Stücke beinahe vom Blatt. Es thut ihm dies niemand so leicht nach. Im vollen Glanze seiner Virtuosität zeigte er sich noch im Schlußstück, dem Hexameron, — einem Variationencyklus von Thalberg, Herz, Pixis und Liszt selbst. Man muß es bewundern, wo Liszt noch die Kraft hernahm, das Hexameron zur Hälfte zu wiederholen und dann noch den Galopp zur Freude des Publikums. So gern hätte ich gewünscht, daß er auch von Chopins Kompositionen, die er unvergleichlich und mit größter Liebe spielt, öffentlich vorgetragen hätte. Auf seinem Zimmer giebt er freundlich alles, was man von Musik von ihm zu hören wünscht. Wie oft hab' ich ihm da mit Bewunderung zugehört!

Dienstag Abend verließ er uns.

Gutenbergfest in Leipzig.

Auch unsere Kunst hat das Fest verherrlichen helfen, wie sie ja in Freud' und Leid sich wunderkräftig zeigt, den Einzelnen wie die große Masse zu heben versteht. Daß im Augenblick gerade zwei Komponisten in unserer Mitte leben, von denen der eine durch glückliches Schaffen in seinem Kreise sich in ganz Deutschland bereits bekannt gemacht, der andere europäischen Ruf hat, und die für die Feier zu interessieren es nur einer Anregung bedurfte, mag als ein freundlicher Zufall betrachtet werden. Gewiß ist der musikalische Teil des Festes nicht der geringste und war auch alles in diesem Sinne angeordnet worden.

---

dicke Maske über die Ohren, um diesen reizenden, schmuckvollen, in künstlerischer Phantasie so mannigfaltig und harmonisch gegliederten Karneval zu erfassen. (Wasielewski. S. 318.)

Zur Vorfeier, Dienstag Abend, hatte Hr. Albert Lortzing eine neue komische Oper „Hans Sachs" geschrieben, die die früheren desselben Komponisten an Frische, Leichtigkeit und Lieblichkeit noch übertreffen soll. Ich selbst konnte der Vorstellung nicht beiwohnen. Die Aufführung soll aber höchst erfreulich gewesen sein und hat dem Komponisten reichen Lohn gebracht. Mehre Nummern wurden Da Capo verlangt, und Beifall durch Kränzewerfen und Hervorruf blieben nicht aus. Es steht uns in den nächsten Tagen eine zweite Aufführung bevor. Zur eigentlichen Feier, der Enthüllung der arbeitenden Presse und der Gutenbergstatue, welcher früh acht Uhr eine kirchliche, durch eine Gelegenheitskantate des Direktors des Zittauer Sängervereins Hrn. Richter eingeleitet, vorangegangen war, hatte Hr. Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy eine Kantate für zwei Männerchöre mit Begleitung von Posaunen ꝛc., nach Worten des Hrn. M. Prölß in Freiberg, komponiert, die Mittwoch früh auf offenem Markte gesungen wurde. Der erst unfreundliche Himmel hatte sich aufgeklärt; es war ein erhebender Anblick. Das eine Chor dirigierte Hr. Dr. Mendelssohn, das andere Hr. Konzertmeister David. Wie schwer Musik unter freiem Himmel wirkt, weiß jeder. Hundert Stimmen mehr oder weniger bringen kaum eine Schattierung mehr oder weniger hervor. Die Komposition, so freudig und charakteristisch an sich, hätte auf solchem Raume aus wenigstens tausend Kehlen klingen müssen. Dies sind aber kühne Wünsche, die man höchstens aussprechen, nicht fordern darf. Wo aber Musik am meisten ergriffen haben würde, im Moment nach der Enthüllung, da fehlte sie; dies hatte man sich entgehen lassen. Das Volk war in diesem Augenblick auf der Höhe der Aufregung; eine einfallende Musik, vielleicht gerade nach der Melodie „eine feste Burg", die später gesungen wurde, müßte hier herrlich gewirkt haben. Der übrige Tag verging unter den Festlichkeiten, über die andere öffentliche Blätter berichten werden.

Gestern Nachmittag fand nun die eigentliche große Musik-

aufführung in der Thomaskirche statt, an der Stelle, wo Sebastian Bach so oft seine hohe Kunst ausgeübt hat, die jetzt sein geliebtester und liebendster Zögling, die großen Massen mit energischer Hand leitend, eingenommen hatte. Die Aufführung war höchst glänzend, alle Räume der Kirche gefüllt. Chor und Orchester mochten über fünfhundert stark sein. Die aufgeführten Musikwerke waren die Jubelouverture von Weber, am Schluß im God save the king durch die Orgel begleitet, das Dettinger Te Deum von Händel, und ein „Lobgesang" von Mendelssohn. Über die beiden ersten, weltbekannten Kompositionen brauchen wir nichts zu sagen. Die letztere aber war neu und eigens zu dem Feste von dem Meister vollendet worden; einige Worte darüber dürften seinen fernen Verehrern willkommen sein. Der Komponist, der seine Werke immer so treffend zu bezeichnen weiß, hat sie selbst „Lobgesang" genannt. Dem eigentlichen Gesange gingen aber drei symphonistische Orchestersätze voraus, so daß die Form der neunten Beethovenschen Symphonie zu vergleichen ist, bis auf den hervorzuhebenden Unterschied, der im Symphonistischen noch nicht versucht ist, daß sich die drei Orchestersätze ohne Pausen aneinander schließen. Die Form des Ganzen konnte für diesen Zweck nicht glücklicher gefunden werden. Enthusiastisch wirkte das Ganze und gewiß ist das Werk, namentlich in den Chorsätzen, seinen frischesten, reizendsten beizuzählen. Was dies nach so großen Leistungen heißen will, mag sich jeder, der dem Gange seiner Schöpfungen zugesehen, selbst sagen. Einzelnes heben wir nicht hervor; doch — jenen mit Chor unterbrochenen Zweigesang „ich harrete des Herrn", nach dem sich ein Flüstern in der ganzen Versammlung erhob, das in der Kirche mehr gilt als der laute Beifallruf im Konzertsaal. Es war wie ein Blick in einen Himmel Raphaelscher Madonnenaugen. So hat denn die große Erfindung des Lichts, deren Feier wir begingen, auch ein Werk des Lichts hervorgerufen, für das wir alle seinem Schöpfer unsern neuen Dank aussprechen müssen; so laßt uns, wie der Künstler die

Worte so herrlich komponiert, immermehr „ablegen die Werke der Finsternis und anlegen die Waffen des Lichts“. —

. . . . . .

Mendelssohns Orgelkonzert.

Mit goldnen Lettern möcht' ich den gestrigen Abend in diesen Blättern aufzeichnen können. Es war ein Konzert für Männer einmal, ein gutes Ganzes vom Anfang bis Ende. Wiederum fiel mir ein, wie man mit Bach doch niemals fertig, wie er immer tiefer wird, je mehr man ihn hört. Von Zelter, und später von Marx ist darüber Treffliches und Treffendes genug gesagt worden, und doch, hört man dann, so will es wieder scheinen, als ließe sich ihm mit dem bloßen Wortverstand nur von weitem beikommen. Die beste Versinnlichung und Erklärung seiner Werke bleibt nun immer die lebendige durch die Mittel der Musik selbst, und von wem dürfte man da eine treuere und wärmere erwarten, als von dem, der sie uns gestern gab, der die meisten Stunden seines Lebens gerade diesem Meister zugewandt, der der Erste war, der mit aller Kraft der Begeisterung das Andenken an Bach in Deutschland auffrischte,[1]) jetzt auch wieder den ersten Impuls giebt, daß sein Bild auch durch ein äußeres Zeichen dem Auge der Mitwelt näher gebracht werde. Hundert Jahre sind schon vergangen, ehe dies von andern versucht, sollen vielleicht noch hundert vergehen, daß es zur Ausführung kömmt? Es ist nicht unsere Absicht, durch einen förmlichen Aufruf zu einem Denkmal für Bach etwas zu bitten; die für Mozart und Beethoven sind noch nicht fertig und es dürfte schon damit noch eine Zeit währen. Aber hier und da anregen möchte

1) Auf Mendelssohns Betreiben wurde bekanntlich 1829 Bachs Matthäuspassion von Zelter mit der Berliner Singakademie aufgeführt, und damit der halbvergessene Altmeister eigentlich aufs neue entdeckt.

die Idee, die jetzt von hier ausgegangen, namentlich in den Städten, die sich in neuerer Zeit um Aufführung Bachscher Werke besonders verdient gemacht, Berlin und Breslau, in denen es viele geben wird, die wissen, was die Kunst Bach schuldet; es ist im kleinen Kreise der Musik kaum weniger, als was eine Religion ihrem Stifter. Mendelssohn spricht sich selbst in seinem das Konzert ankündigenden Cirkular in klaren, einfachen Worten darüber aus: „Bis jetzt bekundet kein äußeres Zeichen in Leipzig das lebendige Andenken an den größten Künstler, den diese Stadt je besessen. Einem seiner Nachfolger ist bereits die Ehre eines Denkmals in der Nähe der Thomasschule zu teil geworden,[1]) die Bach vor allen andern gebührt; da aber in der jetzigen Zeit sein Geist und seine Werke mit neuer Kraft hervortreten, und die Teilnahme dafür in den Herzen aller wahren Musikfreunde nie verlöschen wird, so ist zu hoffen, daß ein solches Unternehmen bei den Bewohnern Leipzigs Anklang und Beförderung finden möge" 2c. 2c.

Daß nun der von solcher Künstlerhand geleitete Anfang ein würdiger war, und daß ihn ein den Zweck reich unterstützender Erfolg krönte, war zu erwarten. Wie Mendelssohn das königliche Instrument Bachs zu handhaben versteht, ist schon anderweitig bekannt; und dann waren es lauter köstliche Kleinodien, die er gestern vorlegte, und zwar in herrlichster Abwechselung und Steigerung, die er nur zu Anfang gleichsam bevorwortete und zum Ende mit einer Phantasie beschloß. Nach einer kurzen Einleitung spielte er eine Fuge in Es dur, eine gar prächtige auf drei sich übereinander aufbauende Gedanken, hierauf eine Phantasie über den Choral „Schmücke dich, o liebe Seele", ein unschätzbares seelentiefstes Musikstück, wie es irgend einem Künstlergemüt entsprungen, sodann ein groß-brillantes Präludium mit Fuge in A moll, beide sehr schwierig auch für Meister auf der Orgel. Nach einer Pause

1) F. A. Hiller. Vgl. I. 154.

folgte die Passacaille in C moll, 21 Variationen, genialisch genug ineinander gewunden, daß man nur immer erstaunen muß, auch von Mendelssohn vortrefflich in den Registern behandelt, nach diesen eine Pastorella in F dur, wie nur irgend ein Musikstück dieses Charakters in tiefster Tiefe gedacht werden kann, der sich dann eine Toccata in A moll mit Bachisch humoristischem Präludium anschloß. Den Schluß machte eine Phantasie Mendelssohns, worin er sich denn zeigte in voller Künstlerglorie; sie war auf einen Choral, irr' ich nicht, auf den Text „O Haupt voll Blut und Wunden" basiert, in den er später den Namen Bach und einen Fugensatz einflocht, und rundete sich zu einem so klaren, meisterhaften Ganzen, daß es gedruckt ein fertiges Kunstwerk gäbe. Ein schöner Sommerabend glänzte zu den Kirchenfenstern herein; außen im Freien wird noch mancher den wunderbaren Klängen nachgesonnen haben, und wie es doch in der Musik nichts Größeres giebt, als jenen Genuß der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht. Ruhm und Ehre dem alten wie dem jungen!

Drei gute Liederhefte.

Auch den hartherzigsten Kritiker wandelt einmal die Lust zu loben an. „Was hilft es — sagte ich mir — leidliche Anfänger in der Gesangskomposition passabel aufzumuntern, oder mittelmäßigen Schreiern die Kehle verstopfen zu wollen. Lieber setz' ich mir einen ganzen Stoß neuer Lieder her und ruhe nicht eher, als ich einige gute gefunden, um einmal nach Herzenslust nichts als loben zu können." Lange suchte ich unter den etwa fünfzig Heften. Endlich hatte ich glücklich drei beieinander, die mich in Lobesatem brachten, die mich anhaltend erfreut, erwärmt. Die Namen der Komponisten sind Veit, Esser und Norbert Burgmüller, die ersten noch lebend und wirkend, der letztere schon gestorben.

Auseinandersetzen, was ein schönes Lied, will ich nicht.

Es ist so schwer und leicht, als ein schönes Gedicht. „Nur ein Hauch sei's", sagt Goethe. Norbert Burgmüller wußte von den drei Genannten dies am besten. Das Gedicht mit seinen kleinsten Zügen im feineren musikalischen Stoffe nachzuwirken, gilt ihm das Höchste, wie es allen gelten sollte. Nur selten, daß ihm ein Zug entgeht, oder daß er ihm, wo er ihn gefaßt, mißglückt. Menschliches freilich überfällt auch die Größten in unbewachtem Augenblick.

Das Liederheft, das ich meine, ist sein drittes und mit Werk 10 bezeichnet. Es bringt ein Lied nach Walther v. d. Vogelweide — von Uhland Scheiden und Meiden, Ständchen und Abreise — von einem Ungenannten ein „Hoffnungslos". Der Ungenannte ist, wie vermutet wird, der Komponist selbst. Man vergleiche die Biographie, die früher diese Blätter brachten, in der auch der erste Vers des Gedichtes mitgeteilt war. Die Komposition ist in schmerzlicher Zeit entstanden, tiefmelancholisch, aber zur innigsten Teilnahme anregend, und wahr. Wahr — zittert euch nicht euer kleines Herz, Komponisten, wenn ihr dieses Wort hört! Beltet euch immer weicher in eure schönen Gesangeslügen, ihr bringt's doch nicht höher, als von einigen andern Judaslippen gesungen zu werden, vielleicht verführerisch genug. Aber, tritt dann wieder einmal ein wahrhaftiger Sänger unter euch, so flüchtet mit eurer erheuchelten Kunst, oder lernt Wahrheit, wenn es noch möglich ist. Wahr ist denn auch Burgmüller durch und durch; noch mehr, er giebt die Wahrheit auch meistens in schönem Gewand. Lebte er noch, so würde ich bittend hinzusetzen: er gebe sie auch, wo es das Gedicht will, manchmal in reicherem. Er begnügt sich oft mit dem allereinfachsten. B. Klein trieb diese Liedeseinfachheit, daß man ihn als Sonderling verschrie. Auch gegen dieses Extrem schütze sich der Künstler. Ein Beispiel dazu aus Burgmüllers Liedern. Es ist das oft und mehrenteils nicht übel komponierte „Ständchen" von Uhland, wo das nach und nach hinüberschlummernde Kind der Mutter von „süßen Klängen" erzählt, die

es weckten, und daß es „keine irdische Musik“ sei, sondern „Engel mit Gesang, die es riefen“. Das Lied ist sicher eines der trefflichsten der Sammlung, vielleicht die trefflichste Komposition des Gedichts überhaupt, die da ist. Doch jener Ruf „von drüben“, gesteh' ich, klingt mir doch zu dürftig. Engel, mein' ich, riefen doch noch anders; aber freilich, wer hat solche Stimmen gehört, und, wer in einzelnen weit voneinander liegenden Minuten des Lebens es hat, schwiege nicht lieber darüber! Wie ich aber schon sagte, das Lied bleibt neben dem „Hoffnungslos“ das schönste der Sammlung. Vortrefflich in der getroffenen mißmütigen Grundstimmung nenn' ich auch die „Abreise“. Nur den Schluß, wo der Wanderer, dem es gleichgültig, daß man ihn ohne besondere Abschiedsqualen seine Straße hat ziehen lassen, wehmütig hinzusetzt: „von Einer aber thut mir's weh'“ —, wünschte ich nicht über die Melodie der früheren Verse gelegt, und neu komponiert, und bedeutender, wie es denn auch im Vorhergehenden einige kleine Deklamationssünden zu rügen gäbe.

In diesen drei Nummern liegt denn der Schatz des Heftes. „Scheiden und Meiden“ und das altdeutsche Lied, wie sie immerhin auch einem echten Dichterherzen entsprungen, sind anspruchloser.

Der zweite Liederkomponist, den die Zeitschrift heute ihren Lesern als einen „guten“ empfiehlt, ist W. H. Veit, der junge böhmische Tonsetzer, von dem sie schon öfters Gutes vermeldet. Schwierige Aufgaben für seine Erfindungskraft stellt er sich nicht in dem Hefte, von dem wir sprechen; ja es genügen ihm selbst Gedichte geringeren Gehaltes. Haben wir denn etwa Mangel an guten? Ein „Ja“ zur Antwort wäre ein Unrecht, was wir den Poeten thäten. Wie viel Ausbeute geben noch die älteren deutschen Klassiker, wie viel die Epoche nach Goethe, wie manches die neueste, wie vieles endlich auch das Ausland! Weshalb also nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was sich immer an der Musik rächen muß? Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen —

nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe? — Das Talent verläßt unsern Komponisten nun auch bei Komposition solcher schwächeren Gedichte nicht; reicher und frischer äußert es sich aber gewiß in jenen besseren, wie von Heine und Mosen; der Komponist wird es selbst gestehen, daß er hier auch mit größerer Liebe schrieb.

Auch Veit wendet auf die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks in Wiedergabe der Worte die treuste Sorgfalt. Dies Lob steht über jedes andere. Gesellt sich solchem Streben noch ein ziemlicher Schatz klarer, gesunder Melodie bei, so darf der Künstler doppelten Lobes gewiß sein. Es ist hier so und guter Gesang in jedem der Lieder zu finden. An kleinen, feinen Wendungen in der Begleitung fehlt es gleichfalls nicht, wie freilich auch nicht an kleinen Deklamationsfehlern, so klein, daß wir sie Schülern nachsähen, an gebildetern Talenten groß genug, um sie wohlwollend darauf aufmerksam zu machen (so das „es" S. 3 Syst. 3 T. 2, das „du" S. 15 Syst. 3 T. 5). Melodiöse Heiterkeit zeichnet im übrigen fast alle Lieder des Heftes aus, das wir denn überhaupt gegen ein früher geschriebenes (Werk 8) als einen erfreulichen Fortschritt zur Meisterschaft betrachten müssen.

Ein Liederheft endlich von X. Esser, einem bis jetzt noch wenig genannten Rheinländischen Komponisten, beschließe diese fröhliche Kritik. Die Texte sind zur einen Hälfte von Rückert, dem geliebten Dichter, der, großer Musiker in Worten und Gedanken, dem wirklichen leider oft gar nichts hinzuzuthun übrig läßt, — zur andern Hälfte von weniger gekannten Dichtern. Die Kompositionen werden auf das Wohlthuendste überraschen; wie freut es, dies von einem Werk 4 sagen zu dürfen! Harmonie: rein und gewählt, — Melodie: klar, nicht ohne Eigentümlichkeit, leicht sangbar, — Begleitung: natürlich, hebend, -- Wahl der Texte: sinnig, ernst, — verlangt man einen besseren Paß in „Musikers Lande"? Vorliebe für Franz Schubert, doch nur wie sie erlaubt, spür' ich namentlich im dritten und fünften der Lieder; eine auffallend starke

Reminiscenz an Weber („Arabien, mein Heimatsland") im vierten. Indes stört bei so viel Eigenem, bei so offenbarem inneren Wohlstand ein vielleicht unwissend entlehnter Zug nur wenig oder gar nicht. So gehe der Komponist, der Teilnahme verdient, diesen Weg weiter; ist er noch jung, so freuen wir uns um so mehr seiner Zukunft.

Dies wäre eine treue Schilderung des kleinen kritischen Liederfestes, das ich mir heute zu begehen vorgenommen, das ich recht oft wieder zu begehen Veranlassung finden möchte.

Trios für Pianoforte mit Begleitung.

Es sind Jahre verflossen, seitdem wir zum letztenmal über Kompositionen obiger Gattung berichtet; vielleicht erinnert sich der Leser noch eines Cyklus von Kritiken, in dem alle seit etwa zehn Jahren erschienenen Trios ausführlich besprochen wurden. Allem neu Erscheinenden nachspähend, müssen wir uns wundern, wie wenig in den letzten zwei bis drei Jahren Werke obiger Gattung veröffentlicht worden sind — geschrieben? wohl mehr. Wer weiß das? Es liegen im Augenblicke nur vier Trios und ein Quartett vor uns. Für erschöpfend können wir aber unser Urteil darüber nicht ausgeben, da wir nur eines davon aufführen gehört. Denn wie das innere Gehör das feinere musikalische ist, der Geist der Ausführung hat auch sein Recht, der helle lebendige Klang seine besonderen Wirkungen, über die sich selbst der gute Musiker, der zuerst gleichsam durch das Auge vom Papier hört, täuschen kann. Leichter schon wird es zu urteilen, wo Partituren vorliegen, wie es bei Herausgabe von Ensemblestücken jetzt löbliche Sitte geworden; wo aber diese fehlen, darf der Kritiker nicht gescholten werden, wenn er nur en gros berichtet. . . . . .

In einer großen Stadt, wie Wien, auf tüchtigen Wegen zu bleiben, gehört freilich doppelte Kraft dazu. Publikum dort, wie Verleger wollen vor allem Leichtes, Unterhaltendes, und

ein Feuerwerker gilt ihnen mehr, als ein rüstiger Gladiator. So kam es oft, daß, die das nicht begriffen und wider den Strom wollten, einsam und beifalllos ihren Weg fortsetzen mußten, während, die sich accomodierten, bald von höherem Streben ablassend, mit den hundert andern im Strome mitschwammen und spurlos verschwanden. Wir wünschen dem jungen Komponisten Ausdauer genug, nicht der letzten Klasse zu verfallen. Was ist aller Beifall des Modehaufens gegen den stilleren des echten Künstlers. Das Publikum ist nie zu sättigen, während das fleißig gearbeitete, schön gelungene Kunstwerk Jahrzehnte lang nachhält. . . . . .

Es bleibt noch übrig, über Mendelssohns Trio[1]) etwas zu sagen, — Weniges nur, da es sich gewiß schon in aller Händen befindet. Es ist das Meistertrio der Gegenwart, wie es ihrer Zeit die von Beethoven in B und D, das von Franz Schubert in Es waren; eine gar schöne Komposition, die nach Jahren noch Enkel und Urenkel erfreuen wird. Der Sturm der letzten Jahre fängt allmählich sich zu legen an und, gestehen wir es, hat schon manche Perle ans Ufer geworfen. Mendelssohn, obschon weniger als andere von ihm gepackt, bleibt doch immer auch ein Sohn der Zeit, hat auch ringen müssen, hat es auch oft anhören müssen, das Geschwätz einiger bornierter Schriftsteller: „die eigentliche Blütenzeit der Musik sei hinter uns", und hat sich emporgerungen, daß wir es wohl sagen dürfen: er ist der Mozart des neunzehnten Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt. Und er wird auch nicht der letzte Künstler sein. Nach Mozart kam ein Beethoven; dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja er ist vielleicht schon geboren. Was soll ich noch über dies Trio sagen, was sich nicht jeder, der es gehört, schon selbst gesagt? Am glücklichsten freilich, die es vom Schöpfer selbst gehört. Denn wenn es auch kühnere Virtuosen geben

1) Nr. 1. D moll. Op. 49.

mag, in so zauberischer Frische weiß kaum ein anderer Mendelssohns Werke wiederzugeben, als er selbst. Es schrecke dies niemanden ab, das Trio auch zu spielen; es hat sogar im Vergleich zu andern, wie z. B. zu den Schuberts, weniger Schwierigkeiten, wie denn diese bei Kunstwerken ersten Ranges mit der Wirkung immer im Verhältnisse stehen, und je größer jene, je gesteigerter diese ist. Daß das Trio übrigens keines für den Klavierspieler allein ist, daß auch die anderen lebendig einzugreifen haben und auf Genuß und Dank rechnen können, braucht kaum einer Erwähnung. So wirke denn das neue Werk nach allen Seiten, wie es soll, und sei uns ein neues Zeugnis der Kunstkraft seines Schöpfers, die jetzt beinahe in ihrer höchsten Blüte zu stehen scheint. —

Musikleben in Leipzig während des Winters 1839—1840.

Man wird es zugeben müssen, in diesem von der Natur so stiefmütterlich behandelten Leipzig blüht die deutsche Musik, daß es sich, ohne für unbescheiden zu gelten, neben den reichsten und größten Frucht- und Blütengärten anderer Städte sehen lassen darf. Welche Menge ausgezeichneter Kunstwerke wurde uns auch im vergangenen Winter wieder vorgeführt, wie viele bedeutende Künstler erfreuten uns mit ihrer Kunst! Und wenn sich diese Anerkennung regsten Musiklebens namentlich auf die hiesigen Konzertinstitute bezieht, so geschieht doch im Verhältnis zu andern Städten auch in andern Richtungen Erfreuliches. Das Theater versorgt uns, wie eine gute Modehandlung, wenigstens immer mit dem Neusten aus Paris und zählt unter seinen Mitgliedern einige sehr schätzenswerte. Auch die Kirche feiert nicht, wenn freilich mit den vorhandenen Mitteln auch noch ganz anderes erreicht werden könnte. Auf glänzender Stufe aber, wie gesagt, steht die Konzertmusik. Es ist bekannt, wie in den jetzt bald ein halbes Jahrhundert alten

Gewandhauskonzerten vor allem der deutschen Musik ein gediegener Herd gegründet ist, und wie von diesem Institute in der That mehr als je geleistet wird. Einen berühmten Meister an der Spitze, hat sich in den letzten Jahren das Orchester in seiner Virtuosität noch immer vervollkommnet. Im Vortrage der Symphonieen namentlich findet es unter den Deutschen wohl kaum seines Gleichen, wie sich in ihm auch auf den einzelnen Instrumenten tüchtige Meister befinden. Auch waren in diesem Winter von der Direktion Gesangtalente gewonnen worden, die uns den Verlust der in den vergangenen engagierten ausgezeichneten englischen Sängerinnen kaum fühlbar machten. So war man immer auf Abwechselung bedacht, was die gewählten Kompositionen wie die auftretenden fremden und einheimischen Künstler betrifft. Von den ersteren, als dem Bleibenden, zuerst zu sprechen, so stellte sich, wie früher so auch heuer, in der Wahl der zur Aufführung gebrachten Werke der Geschmack für die ältere klassische Schule auf das Entschiedenste heraus. Beethovens Namen finden wir am häufigsten auf den Konzertzetteln, ihm zunächst Mozart und Haydn. Mit Vorliebe waren Weber, Cherubini und Spohr bedacht. Bach, Händel und Gluck kamen jeder einmal vor, wie öfters die den Sängern unvermeidlichen Extreme Rossini, Bellini und Donizetti. Außerdem wurden uns ziemlich von allen bedeutenderen deutschen Meistern der Gegenwart Kompositionen vorgeführt, wie von Marschner, Schneider, Onslow, Kalliwoda u. a. Gänzlich vermissen wir Lachner und Löwe, was der Zufall gemacht. Endlich kam auch von Kompositionen noch unbekannter Künstler einiges zu Gehör, und diese, wie die diesen Winter hier in Leipzig zum erstenmal aufgeführten Werke, haben wir hier vorzugsweise zu besprechen, — wie es aber nach einmaligem Anhören und bei dem vielen Material nicht anders gefordert werden darf, nur andeutend und in Kürze.

Zuerst der obersten Gattung der Instrumentalmusik, der Symphonie, zu erwähnen, so waren es drei, die wir zum

erstenmal gehört: von Lindblad, Kittl und Kalliwoda, von denen sich die erste den wenigsten, die letzte den meisten Beifall erwarb. . . . . .

Über die Symphonie von Kalliwoda, seine fünfte, berichteten wir schon in einer kleinen Notiz, wie sie uns innig wohlgefallen habe; sie ist eine ganz besondere und, was die vom Anfang bis zum Schluß sich gleichbleibende Zärte und Lieblichkeit anlangt, wohl einzig in der Symphonieenwelt. Hätte der Komponist etwa eine Musik zur „Undine" geben wollen, so wären jene Eigenschaften auf das Leichteste zu deuten, da er's aber nicht gewollt, so ist seine Symphonie nur um so höher zu schätzen. Wie schön hat uns der Komponist mit diesem Werke getäuscht! Glaubten wir ihn, der in einem entlegenen kleinen Orte wohnt, wohl gar gegen sein Talent gleichgültiger worden und der Ruhe genießend, während die Symphonie namentlich in Hinsicht der Instrumentation den immer fortgeschrittenen Meister bekundet, und nur, wie gesagt, in eine jener seltenen Geistesregionen führt, der die oben genannte Fee entsprungen ist! Dazu schließen sich die vier Sätze so zart ineinander, daß sie wie an einem Tage geschaffen scheinen; wie die Symphonie auch kunstreicherer, feiner gewirkter Züge voll ist, wie sie die Meisterhand oft erst dem Ohre zu verbergen weiß, bis dieses dann durch das Auge darauf aufmerksam gemacht wird. So begrüßen wir denn in Kalliwoda einen noch immer grünen lebensfrischen Stamm im deutschen Musiker-Dichterwald und hoffen ihn bald wieder auf diesem Felde zu treffen, wo er sich schon fünfmal mit Ehren behauptet hat. Wie er auch ein bescheidener Meister ist, möge für seinen künftigen Biographen noch bemerkt sein durch folgenden Zug, den ich nicht verbürgen will, obwohl er ihm ganz ähnlich sieht. Es kam ihm nämlich erst vor einigen Jahren noch in den Sinn, daß er wohl noch nicht genug wisse und könne, weshalb er sich dann an einen Tonsetzer in Prag[1]

1) Tomaschek. (Sch.)

wandte, bei ihm Unterricht zu nehmen im doppelten Kontrapunkt, in der Fuge 2c. Hofft man vielleicht, der Prager Kunstbruder habe ihm darauf geantwortet: „lehre mich erst solche Symphonieen wie die deinigen machen, alsdann nehme fürlieb mit dem, was ich habe", — so irrt man. Der Bruder in Apoll, wie Beethoven oft seine Freunde unter den Kapellmeistern nannte, wollte sich gern darauf einlassen, verlangte aber ein so enormes Honorar, daß der treffliche Kapellmeister, der übrigens schon kleine aufzieht, mit großem Rechte gar nicht darauf einging und lieber wie früher fortkomponierte. Die Geschichte ist artig und mag, wie gesagt, von dem zukünftigen Lebensbeschreiber nicht übersehen werden.[1]) . . . . .

Daß wir an einem der Gewandhauskonzertabende auch sämtliche Ouverturen, die Beethoven zu seinem Fidelio geschrieben, zu hören bekamen, ist schon früher angezeigt worden, zugleich mit freudiger Anerkennung dieser großen Leistung seitens des Orchesters.[2]) . . . . . .

Möchten sich doch die verschiedenen Verleger vereinigen zu einer Ausgabe sämtlicher vier Ouverturen in einem Band; für Meister und Schüler wäre solch' ein Werk ein denkwürdiges Zeugnis einesteils des Fleißes und der Gewissenhaftigkeit, andernteils der wie im Spiel schaffenden und zerstörenden Erfindungskraft dieses Beethoven, in den die Natur nun einmal verschwenderisch niedergelegt, wozu sie sonst tausend Gefäße braucht. Dem großen Haufen freilich gilt es gleich, ob Beethoven zu einer Oper vier Ouverturen schrieb, und ob z. B. Rossini zu vier Opern eine Ouverture. Der Künstler aber soll alle Spuren verfolgen, die zur geheimern Arbeitswerkstatt des Meisters führen, und daß es ihm erleichtert werde, der nicht gleich ein ihm alle vier Ouverturen spielendes

---

1) Auch Schubert, dem Händels Partituren den Ausruf entlockten: „Ich sehe nun, wie viel ich noch zu lernen habe!" faßte noch während seiner letzten Krankheit den Entschluß, bei Meister Sechter Kontrapunkt zu studieren. Zeit und Zahl der Stunden waren bereits festgesetzt; doch ereilte ihn der Tod, bevor er sie beginnen konnte.

2) Vgl. S. 14.

Orchester findet, möge man an eine Gesamtausgabe jener Ouverturen denken, welchen Wunsch wir nicht vergebens ausgesprochen haben möchten.[1]) . . . . . .

Eine andere Neuigkeit war ein Gebet „Verleih uns Frieden gnädiglich" nach Worten von Luther von Mendelssohn, das am Vorabende des Reformationsfestes hier zum erstenmal gehört wurde; eine einzig schöne Komposition, von deren Wirkung man sich nach dem bloßen Anblick der Partitur wohl kaum Vorstellung machen kann. Der Komponist schrieb sie während seines Aufenthaltes in Rom, dem wir auch einige andere seiner Kirchenkompositionen verdanken. Wie wünschte ich doch, unser Gottschalk Wedel hätte das „Gebet" gehört! Sein Aufsatz über „Umgestaltung der Kirchenmusik" wäre ein anderer geworden. Das kleine Stück verdient eine Weltberühmtheit und wird sie in der Zukunft erlangen; Madonnen von Raphael und Murillo können nicht lange verborgen bleiben.

Noch gab uns derselbe Meister am Neujahrstage einen neuen, eben vollendeten größeren Psalm nach den Worten des 114ten „Da Israel aus Ägypten zog" zu hören. Wer viel und rasch nacheinander in derselben Gattung schreibt, setzt sich um so eher Vergleichungen aus. So war es auch hier. Der ältere köstliche Psalm von Mendelssohn „Wie der Hirsch schreit" lebte noch bei allen in frischem Andenken. Es entstand Meinungsverschiedenheit, welche Arbeit wohl die bedeutendere sei, und die größere Anzahl der Stimmen schien sich der älteren zuzuwenden. Wir führen dies zugleich als einen Beweis an, wie das hiesige Publikum, trotz seiner Verehrung für den Komponisten, sich ihm doch auch nicht blind hingiebt. Über die speziellen Schönheiten des neuen Psalmes kann aber wohl niemand im Zweifel sein, wenn ich auch nicht leugne, daß er, was Frische der Erfindung anlangt (namentlich in der letzten Hälfte), gegen den älteren zurückzustehen scheint und auch an schon von Mendelssohn Gehörtes erinnert.

---

1) Ist seitdem geschehen. (Sch.)

Endlich brachte uns noch das letzte Konzert als Neuigkeit die Ouverture, Gerichtsscene und Finale aus den „Abenceragen" von Cherubini, die ich zu hören verhindert war. Die Musik soll herrlich gewesen sein, was für die, die diesen Meister kennen, wohl kaum einer Versicherung bedarf.

Noch müssen wir dankend der einzelnen Künstler und Künstlerinnen erwähnen, die die Gewandhauskonzerte mit ihren Vorträgen verschönten. . . . . .

Bei nochmaliger Vergleichung der in den Abonnementkonzerten gehörten Orchester- und Gesangswerke stellt sich heraus, wie die Direktion zur Ausfüllung ihres Repertoirs zumeist nach Älterem und schon Gehörtem greifen mußte; sie mußte es, weil offenbarer Mangel an neuen, für das Konzert passenden Kompositionen, namentlich Symphonieen und Gesangstücken mit Orchester, da ist. Das Bedürfnis aber nach solchen Werken wird immer dringender. Möchten sich unsere Komponisten dies nicht umsonst gesagt sein lassen. Gänzlich vermissen wir auf dem Repertoir noch Berlioz. Es sind zwar nur einige Ouverturen von ihm gedruckt; gewiß aber würde es nicht schwer fallen, auch von seinen Symphonieen zu erhalten, und dazu nur der Anregung bedürfen. Fehlen aber sollte er nicht länger, der, wie er auch sein möge, durch Übergehen in der Geschichte der Musik ebensowenig vergessen gemacht werden wird, wie durch bloßes Überschlagen ein Faktum der Weltgeschichte, und zur Beurteilung des Entwickelungsganges der neueren Musik doch immer von Bedeutung ist. Die großen Mittel, die seine Kompositionen verlangen, ließen sich gerade von dem Institute der Gewandhauskonzerte herbeischaffen, oder auch, wo sie ans gar zu Abenteuerliche grenzen, mit Umsicht vereinfachen, daß man sie wenigstens in der Hauptsache kennen lernte.

Möchte auch die frühere Idee, in historischen Konzerten Überblicke über die verschiedenen Epochen zu geben, im künftigen Jahre wieder aufgenommen werden.

Außer den Gewandhaus- und Euterpe-Konzerten hatten

wir in der zweiten Hälfte des Winters noch sechs von der Direktion der Gewandhauskonzerte veranstaltete Abendunterhaltungen, die die Stelle der früher Matthäischen, dann Davidschen Quartetten ausfüllten. Im gewissen Einverständnis mit den Wünschen des Publikums hatte man die frühern Grenzen dahin erweitert, daß in diesen Soireen auch größere Ensemblestücke, wie Solovorträge zur Ausführung kamen. Auch war zum Vorteil der Musik wie der Zuhörer der kleine Vorsaal, in dem früher die Quartette stattfanden, verlassen und in den großen Konzertsaal gezogen worden. Die auf den Konzertzetteln versprochenen Meisterkompositionen und Vorträge hatten immer ein auserlesenes und zahlreiches Publikum herbeigelockt; man kann nicht leicht Trefflicheres in trefflicherer Ausführung hören. Die im Quartett Mitwirkenden waren die HH. Konzertmeister David, Klengel, Eckert und Wittmann; die gespielten Quartette von Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, Franz Schubert und Mendelssohn. Außerdem wurden noch Nonett und Doppelquartett von Spohr, Octett von Mendelssohn, Quintett von Onslow, Trios von Beethoven, Mendelssohn und Hiller, Doppelsonate und dieser Art Verwandtes von Mozart, Beethoven und Spohr gegeben. Von diesen Stücken waren neu oder hier noch nicht öffentlich gehört ein Trio von Mendelssohn für Pianoforte, Violine und Violoncello, das mit wärmstem Beifall aufgenommen wurde, ein Trio von Hiller, eine interessante Jugendarbeit Hillers, die früher schon in der Zeitschrift besprochen ist, und ein Rondo alla Spagnuola für Violine und Klavier von Spohr, ein sehr zartes, schwunghaftes Miniaturstück, das gleichfalls schon gedruckt ist. Auch spielte Mendelssohn in seiner immerfrischen Meisterschaft die chromatische Phantasie und Fuge, und die fünfstimmige in Cis moll von J. S. Bach, und Hr. Konzertmeister David in ausgezeichnetster Weise, und von Mendelssohn begleitet, zwei als Kompositionen unschätzbare Stücke aus den Sonaten für Violine allein von Bach, denselben, von denen früher behauptet worden ist, „es

ließe sich zu ihnen keine andere Stimme denken" —, was denn Mendelssohn in schönster Art widerlegte, indem er das Original mit allerhand Stimmen umspielte, daß es eine Lust war zu hören.[1])

Wie wir hoffen, werden die mit so wahrem Künstlergeiste geleiteten Abendunterhaltungen auch in künftigen Jahren fortgesetzt werden. Gesang war diesmal ausgeschlossen. Von Zeit zu Zeit ein Lied würde mit Dank gehört werden. —

Überschlägt man nun die Leistungen der verschiedenen unserer Kunst gewidmeten Anstalten, die wir besitzen, rechnet man hinzu die des Theaters, die der Kirche und die vieler anderen Vereine, wie der vom Hrn. MD. Pohlenz geleiteten Singakademie, des unter Hrn. Organist Geißlers Leitung stehenden Orpheus, der Liedertafel, des Paulinergesangvereins u. a., so wird man vielleicht mit dem übereinstimmen, was wir zu Anfang dieses Aufsatzes sagten: daß in diesem kleinen Leipzig die Musik, vor allem die gute deutsche, blühe, daß es sich ungescheut neben die reichsten Städte des Auslandes stellen darf. So wolle der musikalische Genius noch lange segnend über diese Erdscholle wachen, die früher der Name Bachs geweiht, jetzt der eines berühmten jungen Meisters, welcher letztere, wie alle, die ihm nahe stehen, zum Gedeihen wahrer Kunst noch viele Jahre unter uns verweilen möge! —

---

1) Mendelssohn hat die berühmte Ciaconna und Schumann später sämtliche sechs Sonaten mit einer Klavierstimme herausgegeben.

1841.

Oratorienmusik: „Die Zerstörung Jerusalems" von F. Hiller. — Neue Sonaten für Pianoforte. — Etuden für Pianoforte. — S. Thalberg. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Über einige korrumpierte Stellen in klassischen Werken. — Die Abonnementkonzerte in Leipzig 1840—41.

Neue Oratorien.

Ferdinand Hiller: Die Zerstörung Jerusalems. Ora'orium nach der heiligen Schrift von Dr. Steinheim.

Werk 24.

Von der Aufführung dieses Werkes in Leipzig, von dem günstigen Erfolge, den sie gehabt, berichtete die Zeitschrift schon und sprach den Wunsch nach baldiger Veröffentlichung aus, der bald darauf in Erfüllung gegangen. Binnen kurzem soll auch noch die Partitur folgen.

Die auffallende Erscheinung, daß sich in neuester Zeit viele jüngere Komponisten der Kirchenmusik mit Vorliebe zuwenden, ist schon von anderen bemerkt worden. Der Erfolg, den Mendelssohns Paulus gehabt, scheint große Ursache daran zu haben. Viele, ja die meisten werden sich freilich täuschen in ihren Hoffnungen auf gleiche oder nur ähnliche Siege. Wohl nicht die Kirche, nicht die Art der dahingehörigen Kunstgattung hat ihn errungen, eine Gattung, deren Blüte schon längst vorüber, sondern die hohe Kunst des einzelnen Künstlers, dem im Paulus ein Meisterwerk gelungen. Viel tiefer wurzelt z. B. das Bedürfnis nach einer neuen deutschen Oper; vielleicht daß auch bald hierin ein starker Künstler vorangeht und Nacheiferung und Mut erweckt, wie es Mendelssohns Paulus für die Kirchenmusik gethan. Wie dem sei, wir müssen jedem

Streben nach so ernstem Ziel unsere innigste Aufmerksamkeit zuwenden. Was dem Künstler, der für die Kirche arbeitet und sich in den strengen Formen, die ihre Musik erheischt, bewegen muß, auch vom Beifalle des großen Haufens abgehen möge, es kömmt ihm auf andere Weise für seine Kunst und hundertfältig zu gute. Wer Kirchen bauen kann, dem sind dann die Häuser ein leichtes; wer ein Oratorium zu stande gebracht, dem wird es in anderen Formen dann spielend gelingen.

Es giebt Baumeister, die wissen, was sie bauen; geschickte praktische Männer, die sich streng nach dem Riß halten, der sich ihnen schon oft zweckdienlich erwiesen; nichts ist da vergessen, die Kirchenthür an guter Stelle, der Glockenturm an seiner. Ein solcher ist der alte Dessauer Meister.[1]) Es giebt andere, die wissen es auch. Aber ehe sie beginnen, beten sie einen frommen Spruch, ihr Geschäft gilt ihnen ein heiliges. Von der gewöhnlichen Bauart vielleicht abweichend, sinnen sie wohl auch auf neues; kleine Kapellen entstehen an den Seiten, Muttergottesbilder werden angebracht und versteckte tiefsinnige Zierat; ein solcher ist der Meister des Paulus. Nach solcher Meisterschaft ringt auch sein Freund Ferdinand Hiller. Mit Freude muß man es bemerken: es scheint unter einer Anzahl jüngerer Künstler wie eine stillschweigende Übereinkunft zu bestehen, dem alten Schlendrian mit gründlichen Thaten entgegenzutreten, ein Bündnis gegen eine gewisse Klasse von Handwerksmusikern, die nach der Elle komponieren, heute eine Kirchenmusik, und morgen für den Tanzsaal. Gerade unter den Kirchenkomponisten sind einige zu Ruf und Namen gekommen, was der Nachwelt, wenn sie vergleicht, daß zur selben Zeit z. B. noch Beethoven lebte und für die Kirche schuf, unbegreiflich erscheinen muß; gerade in der Kirchenmusik hatte sich ein süßlich sentimentaler Ausdruck eingeschlichen, der eher zum Tempel hinaustrieb, als zur Andacht erweckte. Andere, immerhin aber bessere, wie B. Klein, verfuhren wieder zu

1) Friedrich Schneider.

trappistisch, als daß sie Einfluß gewinnen konnten. Mendelssohn aber hat unter den Norddeutschen zuerst wieder auf die wahre Spur hingelenkt, auf Händel und Bach, die über die weichen Süddeutschen Mozart und Haydn etwas in Vergessenheit geraten waren, auf die wahren Glaubenshelden unserer Kunst. Auch Hillern sind diese Vorbilder wohl bekannt, und läßt sich dies nicht im einzelnen nachweisen, so doch an der ganzen würdigen Haltung seines Werkes; sein Streben nach kräftigstem Ausdruck, nach Übereinstimmung zwischen Wort und Ton, mit einem Worte nach Wahrheit seiner Musik spricht dafür. — Ehe wir zu einer kurzen Analyse des musikalischen Teils des Werkes übergehen, sei noch erst mit einigen Worten des Textes gedacht.

Es ist bekannt, daß auch Löwe ein Oratorium gleichen Namens komponierte; erinnere ich mich aber recht, so schildert dies die spätere Zerstörung Jerusalems durch die Römer. Hillers ist die alttestamentliche durch Babylon, der Dichter hat den Stoff äußerst einfach angelegt und gehalten. Als Hauptperson hebt sich Jeremias, der Prophet, hervor, der dem König von Juda, Zedekia, den Fall seines Reiches prophezeit. Jeremias wird deshalb in das Gefängnis gebracht, Juda aber später erobert. Jeremias kömmt wieder zum Vorschein: „doch unverloren bleibt Jehovahs Volk“; der Schlußchor ist eine Anrufung des Herrn aller Völker. Dies ist im kurzen der Gang der Geschichte. Jeremias gegenüber, als frivoles Prinzip, steht Chamital, die Mutter des Königs. Der König selbst ist eine schwache Figur, die sich furchtsam zwischen der Mutter und dem Propheten anklammert. Jeremias zur Seite stehen noch zwei zarte Nebenfiguren, Achicam und Hanna. Diese fünf sind die einzelnen Personen des Oratoriums.

Der Chor zerfällt in drei verschiedene, in den der Israeliten, der Diener Zedekias und der Babylonier. Der erste repräsentiert das israelitische Volk im allgemeinen und zeigt sich, durch Jeremias' Prophezeiung geängstigt, ebenso fromm wie schwach und leidend. Diesem gegenüber steht singend und

jubelnd der der Diener Zedekias, die trotz Jeremias in ihrem Wandel beharren. Der dritte endlich ist der feindliche der Eroberer.

Dies Wenige genüge, vom Ganzen, seinen Teilen, seinen Gegensätzen sich ein Bild zu machen. Der Text selbst ist meistens nach Worten der heiligen Schrift zusammengesetzt.

Folgen wir nun dem Komponisten in sein Werk. Wir wissen, er hatte ein Jahr vor Vollendung dieser Arbeit eine Oper auf der Mailänder Skala aufführen lassen. Der Sprung vom Theater in das alte Testament schien gewagt genug. Wie er ihm geglückt, zeigt sicher von großer Gewandtheit und Geistesfrische. Man würde sich vergebens mühen, im Oratorium etwas zu finden, was nur entfernt wie italienische Musik aussähe. Es ist ein durchaus deutsches Werk, verrät überall die guten Muster, die dem Komponisten geläufig, überall Bildung, Fleiß und Gewissenhaftigkeit. Gewährt schon der Klavierauszug großes Interesse, so noch mehr die Partitur, in der sich der Komponist auch als gewandter geistreicher Instrumentator gezeigt. So begrüßen wir ihn denn vorweg als einen seiner Aufgabe gewachsenen, tüchtigen und achtungswerten Künstler.

In seinen einzelnen Teilen besteht das Oratorium aus Chören, Duetten und Arien, die durch die herkömmlichen recitativischen Sätze verbunden sind: zusammen aus 47 Nummern. Der Choral, als eine Idee des Christentums, ist mit Recht nicht angewandt. Eine Ouverture fehlt, wogegen nichts einzuwenden; die erste Nummer beginnt gleich mit einem Chor; unter viel schöner Musik gelangen wir bald in die Mitte der Begebenheiten. Nach Jeremias' erstem Auftreten fesselt uns kurz darauf der schöne klagende Chor: „eine Seele tief gebeugt", dem mit lebhafter Wirkung gleich der rauschende der Diener Zedekias folgt. Auch der Festmarsch verdient wegen seines eigenen Kolorits hervorgehoben zu werden. Der König erscheint, schwermutvoll, die nächste Zukunft fürchtend. Dazu überall treffende Musik. Jeremias' Warnungen machen nur

auf den Chor Wirkung: „wir zittern ob des Sehers Dräuen“ eine Arie der Hanna spricht tröstend zu. Der folgende Chor „Israel bleibt seinem Gotte angetraut“ führt diese Stimmung in der Musik weiter aus; so schätzbar er als Musikstück, so hätte er zur rascheren Aufeinanderfolge wirksamer wegfallen können. Jetzt wird der Feind angekündigt, Nebukadnezar, der immer näher kommt. Hier greift zum erstenmal Chamital ein, vom Komponisten mit besonderer Liebe gezeichnet, und reizt zum Widerstand. Ein wilder Chor dringt auf Jeremias ein und droht ihm mit dem Tode. Seine Freunde klagen in einem weichen Duett nach dem Bibeltexte: „O wär' mein Haupt eine Thränenquelle“. Eine Anrufung des Höchsten in einem feierlichen Chor beschließt den ersten Teil.

Die erste Nummer des zweiten Teiles schildert die Israeliten furchtsam genug vor dem Nahen des Feindes. Chamital läßt sich deshalb nicht abhalten, dem Baal die üblichen Opfer zu bringen; es ist diese Arie (Nr. 20) mit dem später dazutretenden Chor eine der frischesten Nummern. Jeremias, jetzt im Gefängnis, klagt über sein und seines Landes Schicksal, in etwas moderner Weise, die im einzelnen an ein bekanntes Motiv von Marschner erinnert. Der folgende Chor (Nr. 35), mit sehr glänzender Orchesterbegleitung, hofft noch auf Rettung. Zedekia will sich Jeremias in die Arme werfen; doch zu spät. „Es gehet über Zion hin der Pflug“, antwortet Jeremias. „Mit seinem Haupte büße er seinen Wahnwitz“, spricht Chamital, worauf Jeremias: „nun bin ich gar dahin“. Von den letzten Worten erwartete ich mehr in der Musik, wie denn überhaupt gegen das Ende der Arbeit hin eine gewisse Eile sich bemerkbar macht, als fürchte der Komponist, zu lang zu werden. Auch in den späteren Recitativen zeigt sich dies. Schön ist der Chor „o Gott der Langmut“, erinnert aber sehr an einen im Paulus (in Es dur). Die Gefahr wird immer drohender; die Israeliten sind geschlagen. Allgemeine Flucht im wilden Chor. Die Babylonier treten auf; der Komponist hat sie ziemlich unliebenswürdig gemalt; der Marsch erinnert etwas

an den wüsten der Katholiken in den „Hugenotten". Auch Jeremias' Klagelied sagt mir nicht zu und erweckt wenig Teilnahme. Aufregend, frisch ist wieder der Chor der Babylonier „heh, wir haben sie vertilgt"; nur das unangenehme „heh" wünschte ich in einen anderen Spottlaut verwandelt. Ein ausgezeichnetes Musikstück bringt uns dann wieder der Chor der fortziehenden Israeliten. Es folgen die vielleicht bedeutendsten Worte des Ganzen aus Jeremias' Munde:

„Zur letzten Zeit wird Gottes Haus höher stehen denn alle Berge und erhaben über alle Hügel!" —

doch hat sie der Komponist zu leicht behandelt, die er sich gerade für seine glücklichste kräftigste Stunde hätte aufbewahren müssen. Dagegen schließt ein Chor in würdigster Weise das Ganze ab.

Viel, ja stundenlang ließe sich über ein so umfangreiches, musikschweres Werk — sprechen. Was aber dem Musiker am meisten gefällt, ihm auch am meisten nützt, Besprechung des Reinmusikalischen bis ins Detail der Formen, nimmt sich so wenig gut auf dem Papier aus und interessiert nur die, die das Werk schon genauer kennen. So mögen denn diese Zeilen, die nicht erschöpfen wollen, zum wenigsten andere zur Durchsicht des Werkes reizen, das bis jetzt die größte Arbeit des jungen Komponisten, neben allen ähnlichen in neuerer Zeit entstandenen seinen selbständigen Platz behauptet.

. . . . . .

Neue Sonaten für das Pianoforte.

Unsere letzte Sonatenschau schloß im Dezember 1839. Nur weniges in diese edle Gattung Einschlagendes ist seitdem erschienen, und freilich, scheint es, hat sie mit drei starken Feinden zu kämpfen, — dem Publikum, den Verlegern und den Komponisten selbst. Das Publikum kauft schwer, der Verleger druckt schwer und die Komponisten halten allerhand, vielleicht

auch innere Gründe ab, dergleichen Altmodisches zu schreiben. Die es trotzdem thun, sollen uns doppelt wert sein. Es folgen hier die Namen der Komponisten, die uns neuerdings Sonaten gegeben: . . . . . W. Taubert und F. Chopin; sie stehen nach der Reihe des Interesse, das sie uns zu haben scheinen.

. . . . . .

Es giebt eine Klasse von Sonaten, über die sich am schwierigsten reden läßt; es sind jene richtiggesetzten, ehrlichen, wohlgemeinten, wie sie die Mozart-Haydnsche Schule zu hunderten hervorrief, von denen noch jetzt hier und da Exemplare zum Vorschein kommen. Tadelte man sie, man müßte den gesunden Menschenverstand tadeln, der sie gemacht; sie haben natürlichen Zusammenhang, wohlanständige Haltung. Alle diese Tugenden zeichnen auch die Sonate des zweitgenannten[1]) Verfassers aus. Aber freilich, heutigen Tages aufzufallen, ja nur zu gefallen, dazu gehört mehr als bloß ehrlich sein. Und hätte denn Beethoven so umsonst gelebt? Wer lesen kann, der hält sich nicht mehr bei dem Buchstabieren auf; wer Shakspeare versteht, ist über den Robinson hinüber; kurz der Sonatenstil von 1790 ist nicht der von 1840: die Ansprüche an Form und Inhalt sind überall gestiegen. . . . . .

Von der Sonate von W. Taubert, seiner fünften, den Lesern einen Begriff zu geben, möchte schwer sein; sie ist absonderlicher Art, man muß sie sich selbst ansehen, und zwar öfter. Ich möchte sie hypochondrisch nennen; der Komponist hängt sich eigensinnig an ein paar Gedanken, die er zergliedert, wieder zusammensetzt, wieder wegwirft, bis er sich dann durch eine Volksmelodie aus der wenig erquicklichen Stimmung herausreißen möchte, und zuletzt, da ihm dies nicht glückt, sich gar auf das Gebiet der Fuge flüchtet, wo er erst recht ordentlich zu grübeln anfängt. Sich ein Publikum zu gewinnen, darauf geht sie gewiß nicht aus; es ist eine Sonate, vom Komponisten gleichsam nur für sich geschrieben, vielleicht in besonderen Lebensverhältnissen entstanden. Mit leichter Mühe

1) Hier nichtgenannten.

hätte er auch ein Quartett daraus machen können, aber nein — der Komponist wollte eben nur seine vier Wände zu Zuhörern; es steckt etwas von Menschen-, ja vielleicht von Musikverdruß in dieser Musik. So wirkte die Sonate das erste Mal, als ich sie spielte, auf mich, so später, als ich sie wiederholt las. C. M. von Weber hat eine auch in der Tonart (E moll) ähnliche, sehr eigentümliche geschrieben, an die ich durch die von Taubert wieder erinnert wurde, nur daß, wie gesagt, die Melancholie der ersteren in der anderen in Hypochondrie verkältet erscheint. Dennoch übt die Musik auch hier ihre eigene verschönende Gewalt aus, und so fesselt uns in der Kunst, wie so oft, was uns im Leben abstößt. Doch genug der grübelnden Worte, die selbst nur ein Widerhall jener Musik zu sein scheinen; möchten sie manche zur Durchsicht reizen; denn als Musiker zeigt sich der Komponist wohl immer als ein achtungswerter. —

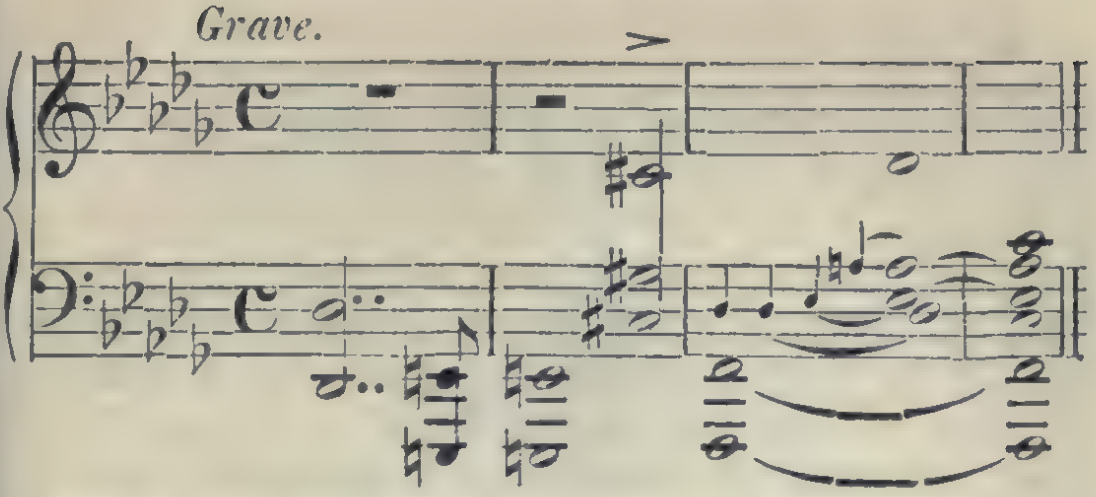
— Die ersten Takte der zuletzt genannten Sonate sich ansehen und noch zweifeln zu können, von wem sie sei, wäre eines guten Kennerauges wenig würdig. So fängt nur Chopin[1]) an und so schließt nur er: mit Dissonanzen durch Dissonanzen in Dissonanzen. Und doch, wie viel Schönes birgt auch dieses Stück! Daß er es „Sonate" nannte, möchte man eher eine Caprice heißen, wenn nicht einen Übermut, daß er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedrungen wären. Man nehme z. B. an, irgend ein Kantor vom Lande kommt in eine Musikstadt, da Kunsteinkäufe zu machen — man legt ihm Neuestes vor — von nichts will er wissen — endlich hält ihm ein Schlaukopf eine „Sonate" entgegen — ja, spricht er entzückt, das ist für mich und noch ein Stück aus der alten guten Zeit — und kauft und hat sie. Zu Hause angekommen, fällt er her über das Stück — aber sehr irren müßt' ich mich, wenn er nicht, noch

1) Sonate B moll, Op. 35, mit dem berühmten Trauermarsch.

ehe er die erste Seite mühsam abgehaspelt, bei allen heiligen Musikgeistern darauf schwöre, ob das ordentlicher Sonatenstil und nicht vielmehr wahrhaft gottloser. Aber Chopin hat doch erreicht, was er wollte: er befindet sich im Kantorat, und wer kann denn wissen, ob nicht in derselben Behausung, vielleicht nach Jahren erst, einmal ein romantischerer Enkel geboren wird und aufwächst, die Sonate abstäubt, und spielt und für sich denkt: „der Mann hatte doch so unrecht nicht".

Mit alle diesem ist schon vorweg ein halbes Urteil abgegeben. Chopin schreibt schon gar nichts mehr, was man bei anderen ebensogut haben könnte; er bleibt sich treu und hat Grund dazu.

Es ist zu bedauern, daß die meisten Klavierspielenden, selbst Gebildete darunter, nicht über das hinaussehen und urteilen können, was sie nicht mit ihren eigenen Fingern bewältigen können. Anstatt so schwierige Stücke erst zu überblicken, krümmen und bohren sie sich taktweise fort; und sind sie dann kaum über die gröbsten förmlichen Verhältnisse im klaren, legen sie's weg und dann heißt es „bizarr, verworren" 2c. Gerade Chopin hat (wie etwa Jean Paul) seine Häkelperioden und Parenthesen, bei denen man sich beim ersten Durchlesen eben nicht lange aufhalten darf, um nicht die Spur zu verlieren. Auf solche Stellen stößt man denn auch in der Sonate fast auf jeder Seite, und Chopins oft willkürliche und wilde Accordschreibung macht das Herausfinden noch schwieriger. Er liebt nämlich nicht zu enharmonisieren, wenn ich mich so ausdrücken darf, und so erhält man oft zehn- und mehrfach bekreuzte Takte und Tonarten, die wir alle nur in wichtigsten Fällen lieben. Oft hat er darin recht, oft aber verwirrt er auch ohne Grund und, wie gesagt, entfernt sich dadurch einen guten Teil des Publikums, das (meint es) nicht unaufhörlich gefoppt und in die Enge getrieben sein will. So hat denn auch die Sonate fünf Bee oder B moll zur Vorzeichnung, eine Tonart, die sich gewiß keiner besonderen Popularität rühmen kann. Der Anfang heißt nämlich:



Nach diesem hinlänglich Chopinschen Anfange folgt einer jener stürmischen leidenschaftlichen Sätze, wie wir deren von Chopin schon mehre kennen. Man muß dies öfter, und gut gespielt hören. Aber auch schönen Gesang bringt dieser erste Teil des Werkes; ja es scheint, als verschwände der nationelle polnische Beigeschmack, der den meisten der früheren Chopinschen Melodieen anhing, mit der Zeit immer mehr, als neige er sich (über Deutschland hinüber) gar manchmal Italien zu. Man weiß, daß Bellini und Chopin befreundet waren, daß sie, die sich oft ihre Kompositionen mitteilten, wohl auch nicht ohne künstlerischen Einfluß aufeinander geblieben. Aber, wie gesagt, nur ein leises Hinneigen nach südlicher Weise ist es; sobald der Gesang geendet, blitzt wieder der ganze Sarmate in seiner trotzigen Originalität aus den Klängen heraus. Eine Accordenverflechtung wenigstens, wie wir sie nach Abschluß des ersten Satzes vom zweiten Teil antreffen, hat Bellini nie gewagt, und konnte sie nie wagen. So endigt auch der ganze Satz wenig italienisch, — wobei mir Liszts treffendes Wort einfällt, der einmal sagte: Rossini und Konsorten schlössen immer mit einem „votre très humble serviteur"; — anders aber Chopin, dessen Schlüsse eher das Gegenteil ausdrücken. — Der zweite Satz ist nur die Fortsetzung dieser Stimmung, kühn, geistreich, phantastisch, das Trio zart, träumerisch, ganz in Chopins Weise: Scherzo nur dem Namen nach, wie viele Beethovens. Es folgt, noch düsterer, ein Marcia funebre,

der sogar manches Abstoßende hat; an seine Stelle ein Adagio, etwa in Des, würde ungleich schöner gewirkt haben. Denn was wir im Schlußsatze unter der Aufschrift „Finale" erhalten, gleicht eher einem Spott als irgend Musik. Und doch gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudelosen Satze weht uns ein eigener grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, daß wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schlusse zuhorchen, — aber auch ohne zu loben: denn Musik ist das nicht. So schließt die Sonate, wie sie angefangen, rätselhaft, einer Sphinx gleich mit spöttischem Lächeln. —

Etuden für das Pianoforte.

Theodor Kullak, 2 Konzertetuden.

Zweites Werk.

Der Komponist, ein junger jedenfalls, kündigt sich mit den ersten Takten als ein mit dem neusten Klavierspiel vertrauter an. Die Etuden sind schwer und verraten überall namentlich Bekanntschaft mit Henselts und Thalbergs Arbeiten. Dem Virtuosen gegenüber haben wir nichts gegen diese Richtung und Vorliebe. Dem Komponisten aber, wenn er ein tüchtiger werden will, möchten wir davon abraten. Im Gebiete der mechanischen Kombinationen ist jetzt kaum mehr zu erreichen, als die Virtuosen der neuesten Zeit wirklich erreicht haben. Auf das Verschränken der Hände, ob es so oder so, auf die Accordenmasse, ob sie etwas mehr oder weniger voll, darauf kommt jetzt nichts mehr an; wir haben darin in Henselts, Liszts, Thalbergs Arbeiten vollauf genug. Die Nachfolgenden müssen, wenn sie Bedeutung gewinnen wollen, den umgekehrten Weg einschlagen, den zur Einfachheit, zur schönen ordnungsvollen Form, und daraus entwickele sich dann auch das Kompliziertere. Der Weg liegt klar vorgezeichnet. Wer ihn nicht sieht, wird umsonst arbeiten.

Stephen Heller, 24 Etuden.

Werk 16. Zwei Lieferungen.

Die Zeitschrift hat schon öfters auf diesen jungen geist- und phantasievollen Künstler aufmerksam gemacht. Er lebt seit etwa zwei Jahren in Paris, wo sein Talent als Komponist und Virtuos gleichfalls schon rühmliche Anerkennung gefunden. Die Etuden sind sein größtes bis jetzt erschienenes Werk. Ordentliche Etudenspieler irren aber, wenn sie darin auf rechte Fingerarbeit zu treffen hoffen; sie finden mehr, Charakterstücke nämlich in bunter Reihe, darunter einige von ausgezeichnetem Werte, sämtlich aber einen musikalisch-regen Geist verratend, an dem nur zu bedauern, daß er seinen Reichtum in so kleinen Formen zersplittert. Andere haushälterischere Komponisten würden aus manchen Grundgedanken der Etuden ganze Konzerte und Sonaten aufgebaut haben; unser Komponist zieht es vor, nur anzudeuten und flüchtig anzuregen; sein überwiegender Humor will es so, und auch der Schattenriß ist willkommen. Es liest sich die Etudensammlung etwa wie ein Tagebuch. Mannigfaltige Meinungen sind hier nebeneinander ausgesprochen, bittere Bemerkungen fehlen nicht, auch nicht liebe Erinnerungen. Der Künstler, der Philosoph, der Freund läßt sich darin gehen, als sähe ihm kein Menschenauge zu, als gäbe es keine Recensenten. Vielen wird dies offene hingebende Wesen gefallen, andern Stoff zur Befürchtung geben, ob diese heitere Freigebigkeit sich nicht etwa in der Zukunft räche, im Alter, wo man oft mit Wenigem auskommen muß, und oft gegen seinen Willen. Wie der Komponist nur andeutete, so deutet auch, der darüber schreibt, nur an und meint, der junge Künstler verschwende nicht zu viel im kleinen. Viele, die gerade davon nützen, werden ihm dankbar sein. Im Angesichte der Kunst aber gilt es Konsequenz, Energie, Kraftausspruch durch große Arbeiten, unausgesetztes Streben nach Veredelung. Möge die Zeit nicht kommen, wo der, der diese

Zeilen hervorgerufen, sie nur ungern wieder in die Hand nähme. Die schönen Keime, die auch dieses sein letztes Werk in großer Zahl enthält, geben indes auf schönere Hoffnungen Anspruch, und dies ist schon einer schärferen Auszeichnung wert, der er denn auch im hohen Grade würdig. Dies wird hinreichen, auf die Etuden als auf etwas nicht Gewöhnliches aufmerksam zu machen und das Andenken an den Komponisten bei seinen Landsleuten wieder aufzufrischen. Sein interessantestes und liebenswürdigstes Etudenstück steht übrigens in dieser Sammlung nicht, sondern in der Moscheles-Fétisschen Schule, auf die wir bald zu sprechen kommen werden. —

S. Thalberg.

(Konzert für den Pensionsfonds der Musiker am 8. Februar.)

Auf seinem Durchfluge hat der Meister auch hier seine Schwingen gerührt, und es sind, wie von den Flügeln jenes Engels in einem Rückertschen Gedichte, Rubine und andres Edelgestein herabgefallen — und dazu noch in bedürftige Hände, wie es der Meister bestimmt hatte. Einem wie ihm, der schon so mit Lob überschüttet worden, neues sagen zu wollen, ist schwer. Eines hört aber jeder strebende Virtuos noch immer gern: das nämlich, daß er fortgeschritten ist, seitdem er uns zum letztenmal mit seiner Kunst erfreut, und dieses Schönste dürfen wir auch Thalberg spenden, der seit den letzten zwei Jahren, da wir ihn nicht gehört, noch Erstaunliches zugelernt, sich womöglich noch freier, anmutiger, kühner bewegt. So schien sein Spiel auch auf alle in gleichem Maße zu wirken, das glückliche Behagen, das er vielleicht selbst dabei empfinden mag, sich allen mitzuteilen. Gewiß, wahre Virtuosität giebt mehr als bloße Fertigkeit und Künste; auch sie vermag es, den Menschen abzuspiegeln, so daß es uns bei Thalbergs Spiel recht klar wird, er gehört zu den vom Schicksal Vorgezogenen, Begünstigten: er steht in Reichtum und Glanz. So begann

er seine Bahn, so hat er sie bis jetzt zurückgelegt, so wird er sie beschließen, überall vom Glück begleitet und Glück verbreitend. Der ganze gestrige Abend, jede Nummer, die er spielte, gab den Beweis dazu. Das Publikum schien gar nicht da zu sein, um zu urteilen, nur um zu genießen; man war seiner Sache so sicher, wie der Meister seiner Kunst. Die Kompositionen waren sämtlich neue, eine Serenade und Menuett aus Don Juan, eine Phantasie über italienische Themas, eine große Etude, und ein Capriccio über Themas aus der Somnambula: sämtlich höchst wirkungsvolle Umschreibungen der Originalmelodieen, die, wie sie auch von Tonleitern und Harpeggien umsponnen waren, überall freundlich hervorsahen. Höchst künstlich war namentlich die Bearbeitung der Don Juan-Themen und ihr Vortrag überraschend schön. Als Komposition die wertvollste schien uns die Etude, der ein reizendes, wie im italienischen Volkston gehaltenes Thema zum Grunde lag; die letzte Variation mit den bebenden Triolen wird wohl allen unvergeßlich sein, ihm von niemand in solcher zauberischen Vollendung nachgespielt werden. Ehre ihm denn nochmals für den Abend, an dem er sich als Mensch wie als Künstler ein inniges Andenken gesichert, und kehre er seinen Verehrern bald wieder einmal zurück. —

Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. H. Sponholtz, Phantasiebilder.

Werk 10.

Es ist nur billig, jungen ungekannten Komponisten mit Nachsicht entgegenzukommen. Der obengenannte, dessen Namen wir zum erstenmal begegnen, tritt indes anspruchsvoller auf. Er hat seine Komposition Franz Liszt zugeeignet und sie auf dem Titel mit dem Ausdrucke „Phantasiebilder" belegt, was beides Erwartungen erregt. Im Innern findet man die zwei Stücke noch genauer durch „Rastloses Streben" und

durch „Seelenfrieden" bezeichnet. Das erstere können wir an einem jungen Künstler nur löblich finden; nur verwechsele es sich nicht mit einem „ziellosen", wie wir das Stück treffender nennen möchten. Der Komponist scheint noch nicht einig mit sich zu sein, zu welcher Fahne er schwören soll; bei dem besten Willen, gut Gestaltetes zu liefern, möchte er auch genial ungebunden erscheinen, und er wäre ja auch wirklich ein Meister, wenn ihm dies gelungen. Doch ist sein Stück nicht einmal technisch fertig, und so stürzt wie aus einem mangelhaften Gefäß der Inhalt, der etwa da ist, aus allen Seiten heraus. Mit dem „Seelenfrieden" können wir uns aber noch weniger befreunden; die hieße besser etwa Étude à la Thalberg; auf diesem Wege glaube der junge Komponist nichts zu erreichen; aus solchem Seelenfrieden muß ihn die Kritik ernsthaft herauszubringen suchen. Trotz der manchen Ausstellungen, die wir an dem Werke dieses Novizen zu machen haben, wollen wir ihm aber keineswegs musikalisches Talent absprechen, eine Anerkennung, die einem jungen Künstler ja immer die erfreulichste sein muß, deren er sich jedoch erst dann wahrhaft erfreuen kann, wenn er sich auch des festen Strebens, es fleißig auszubilden, bewußt ist. —

. . . . . .

A. Fesca,

Scène de Bal. Morceau de Salon. Oe. 14. — La Mélancolie. Pièce caractéristique. Oe. 15.

Von diesem Komponisten hegten wir bisher gute Hoffnungen, die aber nicht in Erfüllung zu gehen scheinen: er schreibt viel und leicht, selbst anmutig; mehr aber kann man an seinem Streben nicht loben. Das Meiste kann man in A. Henselts Kompositionen zehnmal besser haben. Bei seinem Talente könnte er aber ungleich mehr leisten. Es scheint jedoch, das Lob, das man ihm an vielen Orten gespendet, mache ihn als Komponisten immer flatter- und stutzerhafter. Hält

er uns vielleicht entgegen, man solle ihn doch nicht nach so kleinen Stücken beurteilen, so müssen wir ihm entgegnen, der Künstler soll sich nie etwas vergeben, sobald er es mit der Öffentlichkeit zu thun hat. In unsern vier Wänden einmal trivial sein, mag hingehen; vor der Welt aber bringt's Schaden. Was glaubt Hr. Fesca zu erreichen, wenn er so fortschreibt? Wir wollen es ihm sagen: man wird ihm am Ende seiner Laufbahn vielleicht einen Kalkbrenner den Zweiten nennen. Wir haben nichts gegen diesen Ruhm, aber der höchste ist er keineswegs. Lenke er also noch ein, wo es noch Zeit ist; nehme er es ernsthafter mit sich und mit der Kunst. Bis jetzt hat er nur um den Beifall des Publikums gebuhlt; will er aber zu einem Urteil über sich selbst kommen, so vertiefe er sich doch zu Zeiten in die Werke eines Meisters, etwa Beethovens, und gefällt er sich auch dann in seinem Streben noch, so müssen wir ihn freilich als verloren geben. Mache er unsere Befürchtungen zu nichte; seinem Talente sind wir Freunde, seinem Streben nicht. Es liegt an ihm, unsere Gesinnung über ihn zu ändern. —

. . . . . .

Alexander Dreyschock, große Phantasie.

Werk 12.

Das erste größere Werk des jungen Klavierhelden, der die Zeitungen so viel von sich sprechen macht. Gestehen wir es leider, es ist uns seit lange so etwas Abgeschmacktes nicht vorgekommen. Welche Armut an Phantasie und Melodie, welcher Aufwand, mit dem uns hier die Talentlosigkeit imponieren möchte, welches Schönthun auf den trivialsten Gemeinplätzen! Hat der junge Virtuos gar keinen Freund um sich, der ihm die Wahrheit sagte, niemanden, der, seine Fingerkünsteleien übersehend, ihn auf das Seelenlose, Nichtige solcher Musik aufmerksam machte? Es geht privatim das Gerücht, der Virtuos sei ein abgesagter Feind Beethovens, und er halte gar

nichts von ihm; wir wissen's nicht, aber seine Kompositionen machen so eine Apprehension mehr als wahrscheinlich. Studiere er nur immerhin Beethoven, ja nicht einmal das braucht's, er kann von Meistern dritten und vierten Ranges lernen, von Strauß und Lanner. Leider fürchten wir mit unserm guten Rate nicht einmal verstanden zu werden; denn die „Phantasie" verrät nicht sowohl ein schülerhaftes Talent, als wirkliches angebornes Unvermögen zum Schaffen. Dies könnte beinahe milder stimmen; aber wo die Impotenz so gar pretentiös auftritt, kann man unmöglich ruhig zusehen. Was Hr. Dreyschock als Virtuos leistet, ist eine Sache für sich; seine Sprünge, seine Kraftgriffe, die Bravour, mit der er alles ausführt, können wohl eine Weile ergötzen. Aber es kömmt die Zeit, wo auch diese Künste im Preise sinken werden, und was bleibt dann dieser Art Virtuosen noch übrig? —

. . . . . .

F. Hiller,

Impromptu pour le Pianoforte. — 3 Caprices. Oe. 20, — 4 Rêveries. Oe. 21.

Seit der letzten Besprechung Hillerscher Klavierkompositionen sind wir allesamt beinahe um sieben Jahre älter geworden. Vielleicht erinnert sich noch mancher unserer Leser einiger größerer, im Jahre 1835 geschriebener Aufsätze, und welches Horoskop wir damals dem jungen Künstler stellten. Er hat seitdem als Klavierkomponist nur wenig geliefert, und sich in größeren Gattungen, in der Oper und dem Oratorium, versucht. Sein Oratorium namentlich begrüßten wir als einen Fortschritt zur Meisterschaft, und geht ihm auch jene siegende Gewalt ab, der wir wie in andern Meisterwerken nicht widerstehen können, so offenbart es doch ein so entschieden klares Wollen bei so vielen andern musikalischen Vorzügen, daß wir ihm freudig zuriefen, auf solchem Wege fortzubeharren. Seine neuesten Klavierstücke haben uns wieder über das Ziel des

Komponisten etwas irre gemacht. Vielleicht sind sie aus früherer Zeit, vielleicht in nicht günstiger Stunde geschrieben; sie mißfallen uns fast ganz und gar. Es ist damit, als wenn man in einen Korb reifer und unreifer durcheinander geworfener Früchte griffe; man kann zu keinem rechten Genuß kommen. Am wenigsten ließe sich das von dem erwähnten Impromptu sagen, das durch schönen Vortrag sogar eine anmutige Wirkung hervorbringen und durch ein besonderes bis zum Schluß festgehaltenes Kolorit zu fesseln vermag; es gefällt uns, so klein es ist, von allen oben genannten Kompositionen am besten. Mit den Reverieen und noch weniger den Capricen vermögen wir uns aber nicht zu befreunden. Es steht hier so viel Triviales und Forciertes neben einzelnem Geistreichen und auch wirklich Charakteristischen, daß wir sie in einer früheren Periode des Komponisten entstanden glauben; ja Einzelnes finden wir so Hyper-Meyerbeerisch und abscheulich, daß uns wundert, wie er es nur drucken lassen konnte: so in den Reverieen S. 5 der Übergang von B moll nach A moll, S. 6 die Harmonie von Des dur nach dem Sextaccord auf H, S. 11 von Cis oder F dur gleich nach H dur 2c. 2c. Wir wissen gar wohl, es sind dies gerade jene Stellen, die z. B. in Pariser Salons das Glück eines ganzen Stückes machen, wie sie namentlich Meyerbeer liebt und in Schwung gebracht; auf gute deutsche Musiker ist indes damit kein Eindruck hervorzubringen, und wir wünschten sie, wo sie hingehören, ins Pfefferland. Überhaupt ringt, nach diesen Stücken zu urteilen, in Hiller noch immer der Klavierspieler mit dem Komponisten; es hängt ihm wohl von früher an, wo er sich der Bewegung der neuesten Klaviermusikepoche mit Interesse anschloß; gebe er indes eines oder das andere auf, schreibe er ganz als Virtuos für Virtuosen, oder ganz als Künstler. Geraten ist dies freilich leichter als gethan; es scheint uns aber, als wäre dies die Klippe, wogegen er zu warnen: er wolle weniger Effekt machen, dann wird er's, auf die Künstler wenigstens. Vielleicht nehmen wir es auch zu streng, vielleicht legt der Komponist,

der in größeren Formen sich schon hervorgethan, selbst kein Gewicht auf seine kleineren Erzeugnisse; aber die Zeit ist kostbar, ein ernster Wink hätte schon manch' verlorne ersparen können, und es bleibt immer besser, die Krankheit beim Namen zu nennen, als schonen zu wollen. Nur eine Nummer enthalten die Reverieen, wo sich der Komponist der Einmischung von Virtuosenbeiwerk fast gänzlich enthält, die zweite, ein feines Genrebild, und uns die liebste im Hefte. Am wenigsten aber können wir uns, wie gesagt, mit den Capricen befreunden; man findet vieles darin, Bravourpartieen, einzelnes fleißig Gearbeitete, leicht sangbare Cantilene, oft interessante harmonische Gänge, von allem etwas, als wolle es der Komponist allen recht machen, und doch oder eben deshalb kein Kunstganzes, keinen Stil. Mag auch die Bezeichnung „Capriccio" vieles in Schutz nehmen, es steht hier zu viel Echtes und Unechtes, Eigenes und Entlehntes nebeneinander, als daß es gefallen könnte. Eine Zergliederung würde zu weit führen; möchten sie andere vornehmen und dann unser Urteil bestätigen. Dies alles sagen wir aber nur im Bewußtsein des bedeutenderen Talentes, das uns hier gegenübersteht; einem geringeren, ungebildeteren müssen wir manches zum Lobe anrechnen, was wir bei einem vorgeschrittenen nur natürlich finden. In den gesteigerten Ansprüchen an die letzteren aber liegt schon eine Anerkennung, die dem rechten Künstler mehr gilt als wohlwollende Nachsicht, die der, von welchem wir sprechen, auf keine Weise verdient. —

W. Taubert,

La Naïade: Pièce concertante pour le Pianoforte. Oe. 49. — Suite: Prélude, Ballata, Gigue, Toccata. Oe. 50.

Zwei sehr verschiedene Kompositionen, die zu mannigfachen Betrachtungen Anlaß geben können. Auch Taubert ist von den Einflüssen der modernen Virtuosität nicht unberührt geblieben, und blickt auch immer seine gründliche Bildung durch seine derartigen für den Konzertsaal berechneten Kompositionen

hindurch, so schien es doch, als habe er sich manches angeeignet, was nicht ganz seiner Natur gemäß war. Er stand zu manchen Virtuosen, die gern Gründliches geben möchten, gewissermaßen in einem umgekehrten Verhältnisse; er besitzt, was jene nicht haben, und wollte doch auch nicht zurückbleiben hinter der allgemeinen Bewegung, wie sie durch die Erfolge der neuesten Klavierspieler hervorgerufen war. Teilweise gehört auch die „Najade" dieser modernen Richtung an. Da wird plötzlich in ihm eine andere Saite wach; er giebt uns ein Heft, auf dem die alten lustigen Namen Suite, Prelude, Gigue 2c. prangen, und darin köstlichen Inhalt. Gestehen wir, wir ziehen sie seinen Bravourstücken bei weitem vor, auch der „Najade", die uns für eine solche doch nicht leicht, nicht natürlich genug vorkommt, — nicht an Bennetts Komposition gleichen Namens zu gedenken, der freilich auch Flöten und Hoboen, kurz ein ganzes Orchester zu seinem Gemälde nahm. Aber die Suite müssen wir auf das Wärmste hervorheben. Man fürchte sich nicht vor dem Namen; unter dem künstlichen Rococo schlägt ein frisches warmes Herz, das sich mit Liebe einmal in die Vergangenheit gesenkt und, wie es um sein eignes steht, dabei doch auch nicht verleugnen kann. Was sich der Komponist bei seinen altertümlichen Gebilden gedacht, wollen wir nicht einzeln zu erklären versuchen. Es steckt aber so viel Ironie und Wehmut in seiner Musik, daß wir sie verstanden zu haben glauben. Wir sind einig mit ihm. Strebet vorwärts, wollte er sagen, aber gedenkt der Alten zuweilen. Genüge dies Wenige, daß sich recht viele das interessante Heft ansehen. —

F. Chopin,

Zwei Notturnos. Werk 37. — Ballade. Werk 38. — Walzer für Pianoforte. Werk 42.

Chopin könnte jetzt alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn doch gleich erkennen. Darin liegt Lob und Tadel zugleich, — jenes für sein Talent, dieser für sein Streben.

Denn sicherlich wohnt ihm jene bedeutende Originalkraft inne, die, sobald sie sich zeigt, keinen Zweifel über den Namen des Meisters zuläßt; dabei bringt er auch eine Fülle neuer Formen, die in ihrer Zartheit und Kühnheit zugleich Bewunderung verdienen. Neu und erfinderisch immer im Äußerlichen, in der Gestaltung seiner Tonstücke, in besonderen Instrumenteffekten, bleibt er sich aber im Innerlichen gleich, daß wir fürchten, er bringe es nicht höher, als er es bis jetzt gebracht. Und ist dies hoch genug, seinen Namen den unvergänglichen in der neueren Kunstgeschichte anzureihen, so beschränkt sich seine Wirksamkeit doch nur auf den kleinern Kreis der Klaviermusik, und er hätte mit seinen Kräften doch noch viel Höheres erreichen und Einfluß auf die Fortbildung unserer Kunst im allgemeinen gewinnen müssen. Begnügen wir uns indes. Er hat so viel Herrliches geschaffen, giebt uns noch jetzt so viel, daß wir zufrieden sein dürfen und jeden Künstler, der nur die Hälfte geleistet wie er, beglückwünschen müßten. Ein Dichter zu heißen, braucht's ja auch nicht dickleibiger Bände; durch ein, zwei Gedichte kannst du dir den Namen verdienen, und Chopin hat solche geschrieben. Auch die Notturnos, die oben erwähnt sind, gehören hierher; sie unterscheiden sich von seinen früheren wesentlich durch einfacheren Schmuck, durch stillere Grazie. Man weiß, wie Chopin sonst sich trug, ganz wie mit Flitter, Goldtand und Perlen übersäet. Er ist schon anders und älter geworden; noch liebt er den Schmuck, aber es ist der sinnigere, hinter dem der Adel der Dichtung um so liebenswürdiger durchschimmert; ja Geschmack, feinsten, muß man ihm lassen — für Generalbassisten ist das freilich nicht, die suchen nur nach Quinten, und jede fehlende kann sie erboßen. Aber noch manches könnten sie von Chopin lernen, und das Quintenmachen vor allem. Wir haben noch der Ballade als eines merkwürdigen Stückes zu erwähnen. Chopin hat unter demselben Namen schon eine geschrieben, eine seiner wildesten eigentümlichsten Kompositionen; die neue ist anders, als Kunstwerk unter jener ersten

stehend, doch nicht weniger phantastisch und geistreich. Die leidenschaftlichen Zwischensätze scheinen erst später hinzugekommen zu sein; ich erinnere mich sehr gut, als Chopin die Ballade hier spielte und in F dur schloß; jetzt schließt sie in A moll. Er sprach damals auch davon, daß er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewitz angeregt worden sei. Umgekehrt würde ein Dichter zu seiner Musik wieder sehr leicht Worte finden können; sie rührt das Innerste auf. Der Walzer endlich ist, wie seine früheren, ein Salonstück der nobelsten Art; sollte er ihn zum Tanz vorspielen, meinte Florestan, so müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Comtessen sein. Er hat recht, der Walzer ist aristokratisch durch und durch. —

F. Mendelssohn-Bartholdy, sechs Lieder ohne Worte.

Viertes Heft. Werk 53.

Endlich ein Heft echter[1]) „Lieder ohne Worte". Sie unterscheiden sich von Mendelssohns früheren nur wenig, wenn nicht durch größere Einfachheit und in melodischem Betracht durch ihre leichteren, oft volkstümlichen Gesangweisen. Dies gilt namentlich von dem Liede, das der Komponist selbst als „Volkslied" bezeichnet; es ist dies aus demselben Bronnen gekommen, aus dem etwa Eichendorff einige seiner wundervollsten Gedichte, Lessing seine „Eifellandschaft" geschöpft. Man kann sich nicht satt daran hören. Der volkstümliche Zug, der sich überhaupt in vielen Kompositionen der jüngeren Künstler zu zeigen anfängt, stimmt zu erfreulichen Betrachtungen für die nächste Zukunft; er lag einem offenen Auge übrigens in Beethovens letzten Arbeiten schon angedeutet, was manchen freilich wunderbar genug klingen mag. Einen volkstümlichen Ton, obwohl nicht den des Chors, hat auch das dritte Lied in G moll; es klingt mehr wie vierstimmiger Gesang. Man

1) Die Gattung hatte inzwischen schwächere Nachahmer gefunden.

bemerke übrigens, wie Mendelssohn in seinen Liedern ohne Worte vom einfachen Lied durch das Duett bis zum Mehrstimmigen und Chorartigen vorgeschritten. So ist's mit dem wahren, erfindenden Künstler; wo man oft glauben möchte, er könne nicht weiter, hat er unvermutet schon einen Schritt vorwärts gethan, neuen Boden gewonnen. Anderes in diesem vierten Hefte erinnert freilich wieder an ältere aus den andern Heften; gewisse Wendungen, Wiederholungen scheinen sogar Manier zu werden. Doch ist das ein Vorwurf, den hundert andere mit Opfern erkaufen würden, der nämlich, an gewissen Gängen erkannt zu werden, daß man darauf schwören möchte. Sehen wir denn mit Freuden noch vielen Sammlungen entgegen! —

Über einige mutmaßlich korrumpierte Stellen in Bachschen, Mozartschen und Beethovenschen Werken.

Wüßte man alle, so ließen sich vielleicht Folianten darüber schreiben; ja ich glaube, die Meister müssen jenseits manchmal lächeln, wenn von ihren Werken einige mit allen den Fehlern hinüberklingen, wie sie Zeit und Gewohnheit, wohl auch ängstliche Pietät hat stehen lassen. Es war längst mein Vorsatz, einige in bekannteren Werken der obengenannten Meister zur Sprache zu bringen, mit der Bitte an alle Künstler und Kunstfreunde, sie zu prüfen, womöglich durch Vergleichung mit den Originalhandschriften festzustellen. Oft irren freilich auch diese, kein Komponist kann darauf schwören, daß sein Manuskript ganz fehlerfrei wäre. Wie natürlich auch, daß sich unter den hunderttausend hüpfenden Punkten, wie er sie oft in unglaublich kurzer Zeit schreibt, ein Dutzend zu hoch oder zu tief gekommener einschleichen müssen: ja die tollsten Harmonieen schreibt ein Komponist zuweilen.

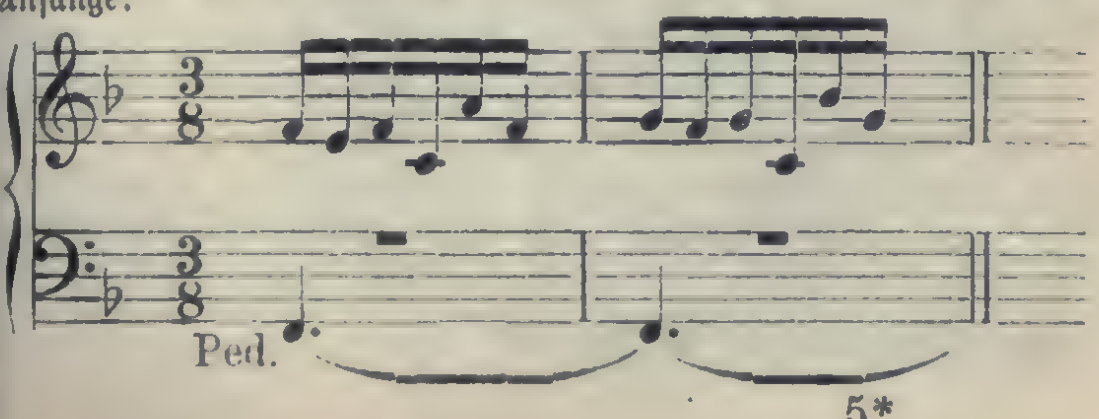
Immerhin bleibt die Originalhandschrift die Autorität, die

am ersten gefragt werden muß. Möchten daher alle, die die zu besprechenden verdächtigen Stellen in den Handschriften der Komponisten besitzen, das Gedruckte mit dem Geschriebenen vergleichen und das Resultat mitzuteilen so freundlich sein. Zur Feststellung einiger davon bedarf es wohl nicht einmal der Herbeischaffung des Originals, so deutlich springt der Irrtum in die Augen.

Die meisten Fehler finden sich wohl in den Ausgaben Bachscher Werke, namentlich in den älteren. Es wäre eine verdienstliche, aber freilich sehr zeitraubende Arbeit, übernähme es ein mit Bach völlig vertrauter Musikkenner, alles bisher irrig Gedruckte zu berichtigen. Einen schönen Anfang hat die Petersche Musikhandlung in Leipzig gemacht; er beschränkt sich aber zunächst auf die Klavierkompositionen. Eine Kritik allein des wohltemperierten Klaviers mit Angabe der verschiedenen Lesarten (Bach soll selbst viel geändert haben) würde ein ganzes Buch füllen können. Seien zuerst hier einige andere Fälle erwähnt.

In der großen herrlichen Toccata mit Fuge für Orgel[1]) bewegen sich die beiden Stimmen im Manual über den Orgelpunkt in streng kanonischer Folge. Sollte man für möglich halten, daß dies vom Korrektor übersehen werden konnte? Er hat eine Menge Noten stehen lassen, die sich aus dem Kanon als falsch erklären. Im Verlaufe des Stückes bei der Parallelstelle auf S. 4 und 5 kommen ähnliche Ver-

1) Toccate et Fugue pour l'Orgue (Leipzig, Peters) mit dem Anfange:



sehen vor. Wenn sich dies mit leichter Mühe korrigieren ließ, so möchte die Aufklärung einer andern Stelle in demselben Stücke von größerer Schwierigkeit sein. Man erinnert sich wohl des grandiosen Pedalsolos; bei einer Vergleichung mit der Parallelstelle in der Unterquart ergiebt sich indes, daß sich hier eine Menge Fehler eingeschlichen. S. 4 zwischen Takt 3 und 4 fehlen zwei Takte gänzlich, die bei der Transposition S. 5 Syst. 6 im zweiten und dritten Takte stehen ꝛc. Hier könnte nur die Originalhandschrift den Ausschlag geben. Besitzt sie vielleicht Hr. Hauser in Wien, so sei er um eine Vergleichung gebeten. Daß man aber ein so außerordentliches Stück, wie diese Komposition, in seiner echtesten Gestalt zu besitzen wünscht, möge doch niemand als gering achten. Es wäre wie ein Riß in einem Bilde, wie ein fehlendes Blatt in einem Lieblingsbuche, wenn wir's hingehen ließen.

Ein anderer sonderbarer Fall, über den ebenfalls nur Bachs Handschrift Aufschluß geben könnte, findet sich in der Kunst der Fuge. Die ganze XIVte vier Seiten lange Fuge kommt nämlich schon in der Xten einmal vor; vergl. die Petersche Ausgabe S. 30 Syst. 5, vom zweiten Takt an. Wie ging dies nun zu? Bach wird doch ohnmöglich in einem und demselben Werke vier Seiten lang Note für Note abgeschrieben haben! In der Nägelischen Partitur stehen die beiden Fugen übrigens ebenfalls so abgedruckt, und es ist nur aus der Gleichheit der Tonart und des Themas, die durch das ganze Werk geht, zu erklären, daß die Wiederholung so lange unbemerkt bleiben konnte.

Wer aber, wenn er in Bachschen Harmonien schwelgt, denkt auch immer an alles und an Fehler? So habe ich einen jahrelang nicht gemerkt in einer mir sehr bekannten Bachschen Fuge, bis mich ein Meister, der freilich auch ein Adlerauge hat, darauf aufmerksam machte. Die Fuge ist in E moll über ein wundervolles Thema und steht in der Haslingerschen Ausgabe als sechste. Man schalte dort zwischen dem dritten und vierten Takt die einzige Note

ein, alsdann wird's richtig. Hier ist wohl kein Zweifel.

Wir kommen jetzt auf einige den Lesern vielleicht noch interessantere Fälle in Werken, die sie wohl unzähligemal gehört und gespielt, ohne Verrat zu merken. Ich bitte sie aber, die Partituren in die Hand zu nehmen, da die Stellen ganz abdrucken zu lassen, zu viel Platz wegnehmen, ein Urteil aber ohne die genaueste Einsicht in die Stellen selbst nicht möglich sein würde.

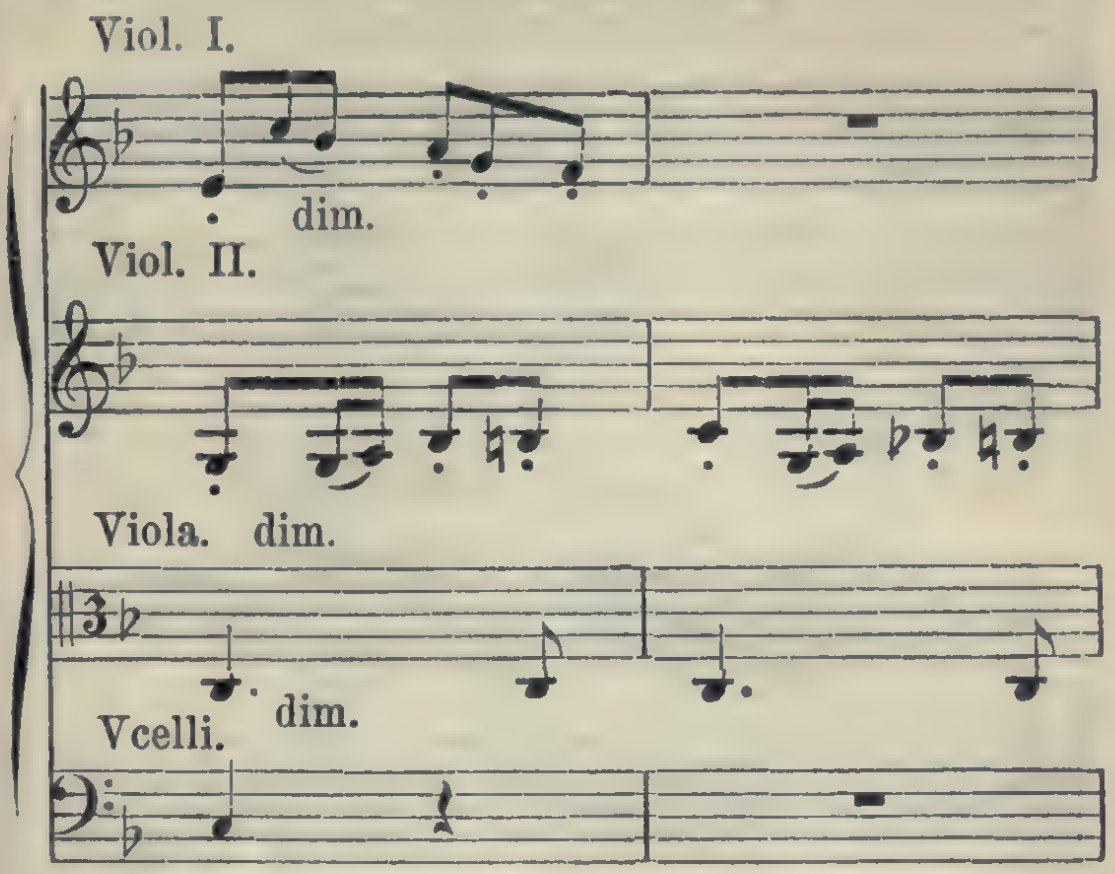
Die erste verdächtige ist in Mozarts Gmoll-Symphonie, einem Werk, in dem jede Note klares Gold, jeder Satz ein Schatz ist, und doch, sollte man es glauben, haben sich im Andante vier ganze Takte eingeschlichen, die nach meiner festen Überzeugung nicht hinein gehören. Vom neunundzwanzigsten Takte an (das Achtel Auftakt ungerechnet) kommt nämlich eine viertaktige von Des dur nach B moll hinleitende Periode, die in den folgenden vier Takten nur mit vereinfachter Instrumentation wiederholt wird; es kann nicht sein, daß Mozart dies gewollt hat. Am ersten erhellt dies aus der gänzlich un-Mozartschen, ja unmeisterhaften Verbindung des zweiunddreißigsten mit dem dreiunddreißigsten Takt, die gewiß auch jeden Musiker nur bei oberflächlichem Anhören frappiert hat. Es fragt sich nun, welche der viertaktigen Perioden wäre auszuscheiden — die erste oder die zweite? — Bei flüchtigem Anblicke möchte man sich vielleicht für Beibehaltung der ersten erklären: das allmähliche Hinzutreten der Blasinstrumente, die sich bis zum Forte steigern, ist nicht ohne künstlerischen Sinn. Viel natürlicher aber in der Stimmenführung, klarer, einfacher, und doch auch nicht ohne Steigerung, scheint mir die andere Lesart, nach der der neunundzwanzigste bis mit dem zweiunddreißigsten ausfielen, wo dann alle Instrumente in klarer Steigerung sich im Forte

vereinigen. Dieselben vier Takte zuviel finden sich nun auch bei der Wiederholung im zweiten Teile, wo dann der achtundvierzigste bis mit dem einundfunfzigsten Takte dieses Teiles ausfallen müßten. Wie sich nun dieser Fehler eingeschwärzt, müßte auch die Originalpartitur nachweisen, die sich wohl in den Händen des Hrn. Hofrat André befindet. Das Wahrscheinlichste ist, daß Mozart die Stelle erst gehabt, wie wir glauben daß sie sein müsse, — daß er sie dann voller instrumentiert in die Partitur eingetragen, — daß er aber später, wieder zu seinem ersten Gedanken zurückgehend, vergessen hat, die zweite Lesart zu streichen. Möchten sich doch auch andere Musiker über diese wichtige Stelle aussprechen und nach allgemeiner Übereinkunft dazu beitragen, daß das Andante dann immer in der angedeuteten Weise überall aufgeführt werde. Die Verleger aber würden wir bitten, die vier Takte in der Partitur einzuklammern und den Grund, warum, in einer kurzen Bemerkung beizufügen. Man hat mir übrigens gesagt, daß das Andante im Pariser Conservatoir mit beidesmaliger Auslassung der vier Takte gespielt wird. Auch Mendelssohn hat sich längst dafür ausgesprochen.

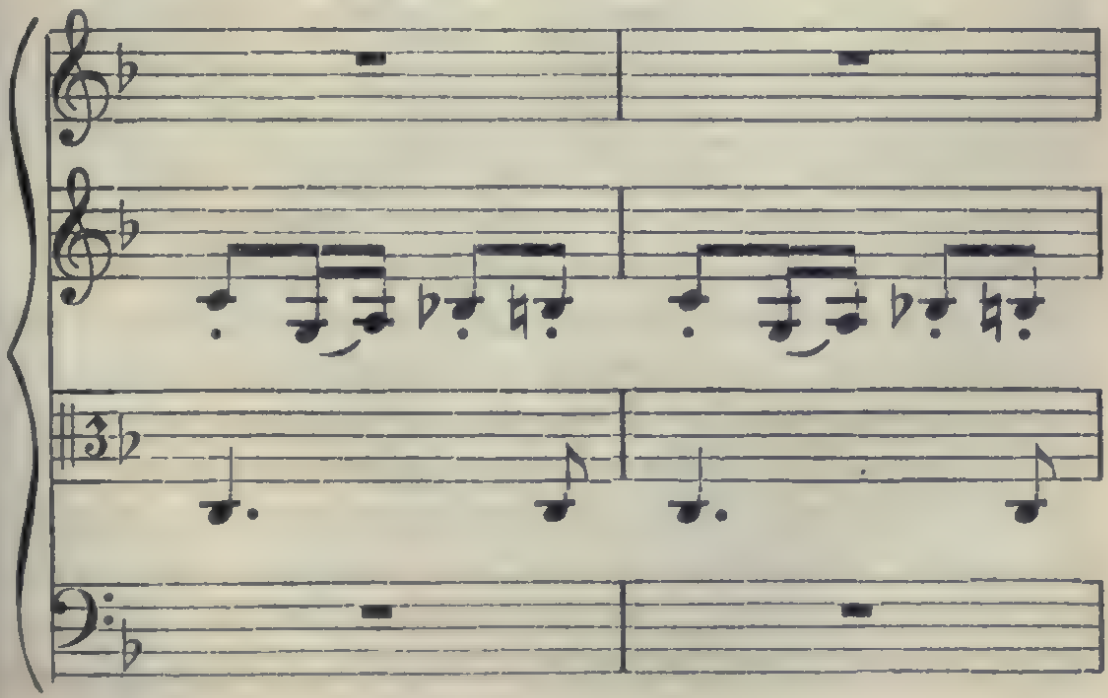
Endlich erwähne ich noch einige Stellen in Beethovenschen Symphonieen, die sich fast auf den ersten Anblick als Fehler des Kopisten ergeben. Die eine erwähnte ich schon früher einmal; sie steht zum Schluß des ersten Satzes der B dur-Symphonie; von den drei Takten *ff* (acht Takte vor dem Ende) ist offenbar einer zuviel. Das Versehen war wegen der vollkommenen Ähnlichkeit der Noten in allen Stimmen leicht zu begehen. Beethoven könnte es sogar selbst begangen haben.

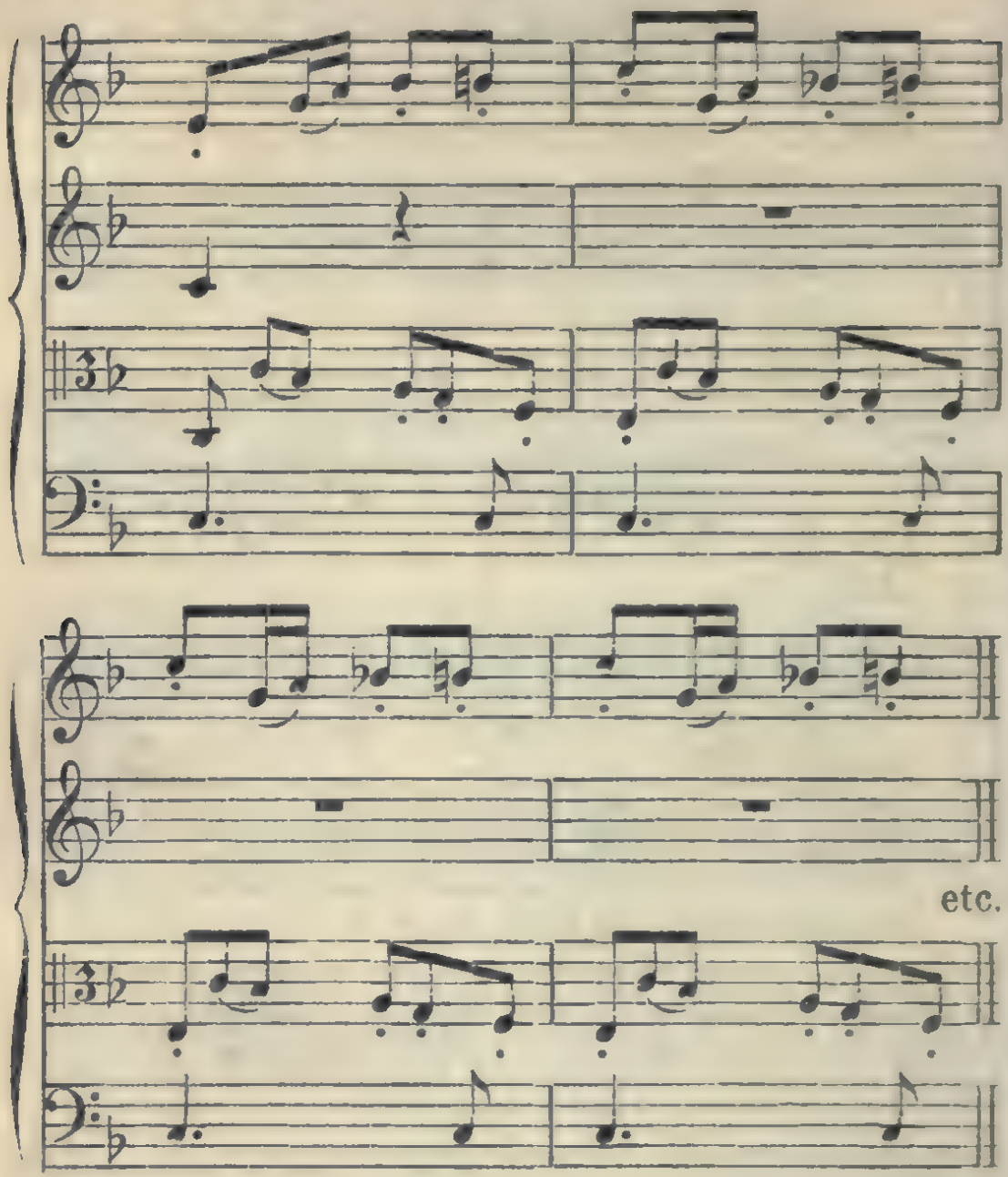
Daß wir aber in der Pastoralsymphonie jahraus jahrein folgende Stelle, wie sie auch in der Partitur steht, mit angehört, ohne hell aufzufahren, wäre kaum zu erklären, wenn nicht dadurch, daß uns ja der Zauber Beethovenscher Musik so umstrickt, daß wir Denken und Hören dabei vergessen können.

Im ersten Satz (Partitur S. 35 von Takt 3 an) heißt es genau so:



(Alle anderen pausieren.)





Wie nun, wenn wir statt der plötzlichen Pausen in den ersten Violinen Simili-Zeichen (𝄎) machten? Klänge dies nicht besser und anders? Ergiebt sich dies nicht schon aus der Umkehrung von Takt 5 an, wo die Bratschen haben, was erst in den ersten Violinen lag? Gewiß, es ist so. Der Notenschreiber hat die Simili-Zeichen für Pausen genommen oder irgend ein neckischer Kobold war im Spiel. Ries erzählt, wie Beethoven einmal wütend geworden über eine Stelle in der heroischen Symphonie, die Ries in bester Meinung geändert

hatte. Ich glaube, hätte Beethoven jene Stelle in der Pastoralsymphonie einmal wirklich gehört, es würde dem Orchester oder dem Dirigenten nicht besser als Riesen ergangen sein.

Für diesmal genug; möchten obige Fälle von recht vielen in Betracht genommen werden! Wie könnten wir unsere Verehrung für unsere großen Meister besser bethätigen, als daß wir aus ihren Werken zu entfernen trachten, was Irrtum oder Zufall daran beschädigt? Nur in diesem Sinne wurden diese Zeilen geschrieben. —

Die Abonnementkonzerte in Leipzig von 1840—1841.

Erstes Abonnementkonzert, den 6. Oktober.

Ouverture zum Vampyr von Marschner. — Arie von Bellini. — Concertino für Violine von F. David. — Arie von Bellini. — Heroische Symphonie von Beethoven.

Die Wahl gerade der furiösen Vampyr-Ouverture zu Anfang des ganzen Cyklus konnte befremden; eine etwa von Gluck hätte auch uns besser gefallen. Indes zählt jene von Marschner noch immer ihre Freunde, selbst Freundinnen im Publikum, und bleibt trotz der heftigen Anklänge an Weber ein frisches effektvolles Musikstück. Überdies war die Ausführung eine so ausgezeichnete, wie sie je gehört worden. Die beiden Arien von Bellini aus den Puritanern und aus Norma sang Frl. Sophie Schloß, die uns diesen Winter das zweite Mal besucht; ihre Stimme ist frisch und stark wie früher und machte sich namentlich in der ersten Arie geltend. Über die Wahl gerade jener Bellinischer Arien zu Anfang eines ersten Konzerts ließe sich ebenfalls rechten. Haben wir leider keinen Überfluß an deutschen Konzertstücken für den Gesang, so doch noch genug, um jener ganz entbehren zu müssen, zumal in einem ersten Konzert. Und schützt man vor, Mozart, Weber und Spohr seien schon so oft gehört worden, nun so gehe man

weiter zurück. In Händels Oratorien, in Glucks Opern liegen noch genug Schätze, zu deren Hebung es gerade einer so starken, gesunden Stimme bedarf, wie sie die genannte Sängerin besitzt. — Eben hören wir, daß sie ehestens aus der Iphigenie singen wird, was ihr nur zur Ehre, wie uns zur Freude gereichen kann. — In dem Violinconcertino zeigte sich Hr. Uhlrich wieder allen Lobes würdig; sein Spiel hat von Jahr zu Jahr an Sicherheit, Reinheit und Geschmack zugenommen und wirkt durchaus wohlthuend. Von der Komposition sagte uns namentlich der letzte Satz zu; im Streben, auch die Orchesterpartie interessant zu machen, thut aber der Komponist wohl hier und da zu viel, was indes nicht abhalten kann, dem Streben an sich gegenüber der faden Begleitungsweise anderer Violinkomponisten vollen Beifall zu schenken. In der Symphonie von Beethoven endlich fühlten wir uns wieder im alten Leipziger Konzertsaale, der schon so oft von ihr erzittert. Das Orchester war trefflich. Hr. CM. David stand an der Spitze, da Hr. MD. Mendelssohn von seiner Reise nach England noch nicht zurück war. —

Zweites Abonnementkonzert, den 11. Oktober.

Ouverture zu Euryanthe von Weber. — Arie von Donizetti. — Concertino für Baßposaune von C. G. Müller. — Arie von Bellini. — Symphonie (B dur) von Beethoven.

Der Dirigent wurde bei seinem Vortreten mit Beifall begrüßt, worin wir von Herzen einstimmten. Auf Webers Kompositionen ist seit MD. Mendelssohns Direktion in Leipzig besonderer Fleiß verwendet worden, und dem Orchester geschieht darnach immer die Ehre, die Virtuosen wie größere ausführende Massen immer am liebsten wünschen und am ungernsten gewähren, die des Dacapo-Rufes. Auch heute fehlte wenig, und hielt davon vielleicht nur die Spannung auf die folgende Nummer ab. Eine junge Sängerin war angekündigt, der der Ruf großer Schönheit und schon bedeutender

Kunstbildung vorangegangen war: Frl. Elise List. Aus einer höchst achtbaren Familie abstammend, hat sie schon als Kind den andern Weltteil gesehen, brachte darauf einige Jahre in Leipzig zu, wo ihr Vater, nordamerikanischer Konsul hierselbst, sich namentlich um Errichtung der Eisenbahn das höchste Verdienst erworben, und kam uns zuletzt von Paris zurück, wo sie die letzten Jahre verlebt hatte. Es mußte dies alles das Interesse an der anmutigen Erscheinung erhöhen. Ihre Befangenheit war groß; die Zeitschrift erwähnte bereis früher, es war ihr erstes Auftreten. An der Schönheit der Stimme, wie sie auch durch die Ängstlichkeit umflort schien, konnte niemand zweifeln, der nur einige Takte gehört, ebensowenig über die gute Schule, in der sie gebildet ist, so daß man deutlich sah, die Sängerin wollte nichts, als was sie sicher konnte. Aber freilich, was man unter vier Augen auf das Trefflichste kann, kann man unter tausenden noch nicht zur Hälfte so gut, und geht dies bedeutenden Künstlern und Männern so, um wie viel mehr einer Novizin, einem achtzehnjährigen Mädchen. Nur Roheit kann dies übersehen. Achtung vor unserm Publikum, das die schöne schüchterne Jungfrau auf das Wohlthuendste aufnahm, und fanden sich die getäuscht, denen leeres Passagen- und Trillerwerk über die Aussprache eines höchst edeln Organs geht, so giebt es doch in unserer gebildeten Stadt noch genug, die Dutzendtalente von originalen Erscheinungen zu unterscheiden wissen, und den letzteren dürfen wir die junge Sängerin mit Überzeugung beizählen. Was sie noch nicht hat, läßt sich erwerben, was sie aber hat, erwirbt sich nicht. Daran halte sie fest und gehe die begonnene Bahn mit Mut weiter. Nach ihr hörten wir einen Meister, der freilich schon hundertmal und öfter im Feuer gestanden: Hrn. Queißer, den Posaunisten, der ebenfalls gleich bei seinem Auftreten mit Beifall empfangen wurde. Seine Meisterschaft scheint sich jahraus jahrein gleich zu bleiben und macht in ihrer Unfehlbarkeit oft einen grandios lustigen Eindruck. Zum allerschönsten schloß die B dur-Symphonie

mit der Wirkung, die alle Beethovensche machen: ob denn nämlich die ebengehörte nicht auch seine schönste sei. . . . . .

Drittes Abonnementkonzert, den 22. Oktober.

Symphonie (Es dur) von Mozart. — Arie von Donizetti. — Konzert für Violine von F. David. — Ouverture zum Berggeist von L. Spohr. — Arie von Balfe. — „Klänge aus Osten", Ouverture, Lieder und Chöre von H. Marschner.

. . . . . .

Zum Schluß des Abends hörten wir noch eine Komposition (noch Manuskript) von H. Marschner; sie verhieß etwas ganz Neues und gab es auch in der Form. „Klänge aus Osten" war sie genannt und brachte eine Ouverture, Lieder und Chöre, die sich ohne Unterbrechung aneinander reihten. Berlioz in Paris scheint in seiner letzten Symphonie etwas Ähnliches gewollt zu haben, nur daß er sie auf ein weltbekanntes Drama (Romeo und Julie) stützte. Das Gedicht zur Marschnerschen Komposition beruht auf einem orientalischen Liebesverhältnisse, das indes vom Dichter ziemlich prosaisch und allgemein gehalten. Außer dem Liebespaar tritt noch ein Wahrsager auf, dessen anfängliches Erscheinen man sich später vielleicht motiviert wünschte, ein Volks- und ein Räuberchor. Wie gesagt, hätte vielleicht ein Rückert dem Komponisten die Hand zum Werke geliehen, es wäre etwas tiefer Wirkendes zu Tage gekommen. Immerhin müssen wir den Anfang loben, zu dem sich der Komponist ermutigt fühlte, den andere nur weiterzuführen brauchen, um den Konzertsaal mit einer neuen Gattung Musik zu bereichern. Die Komposition hat viel reizende Partieen; dies gilt im einzelnen von der Ouverture, die im ganzen durch Kürzung gewinnen würde. Der Hauptrhythmus ist ein namentlich für orientalische Zustände schon öfter gebrauchter; doch erscheint er einmal von einem Violingange durchwunden, was sich auf das Schönste ausnahm. Am Schlusse ist zu viel Lärm. Der Zigeunergesang gefiel mit der hinaufziehenden großen Terz am Schluß, mehr

noch das Ständchen, das von allen Nummern die meiste orientalische Färbung hatte, auch Maisunes Lied sprach an, der unbeholfenen Poesie zum Trotz. Der Räuberchor, schien es, wurde nicht gleich von allen verstanden; er war eigentümlich. In der Schlußnummer zeichneten sich besonders die Worte: „Assat, wo bist du" durch schönen Gesang aus. Das Ganze, das wir später einmal wiederholt wünschten, erhielt lebhaften Beifall.

Viertes Abonnementkonzert, den 29. Oktober.

Introduktion und erste Scene aus Iphigenia in Tauris von Gluck. — Konzertouverture von Julius Rietz. — Arie mit Chor von Rossini. — Divertissement für Flöte von Kalliwoda. — Lieder von Franz Schubert und F. Mendelssohn. — Symphonie von Franz Schubert.

„Ein schönes Konzert" hieß es allgemein nach dem Schlusse. An manchen Musiktagen giebt es gar kein Publikum mehr und es scheint nur die rauschende Schleppe, die jeder Bewegung der voranschreitenden Künstler-Körper und -Geister geschmeidig nachfolgt, während an anderen es sich ihnen förmlich wie bepelzt und bepanzert gegenüberstellt und nichts einläßt. Der 29ste war einer von jenen Musiktagen. Gewiß trug die Musik einiges dazu bei. Für Gluck schlägt noch manches Herz, wenn er auch im Konzertsaal verliert. Die Sängerin that ihr Bestes zum Gelingen: Frl. Schloß, die wir immer vorwärts schreiten sehen. Die Ouverture von Rietz trat diesmal in ihren feinen Desseins noch deutlicher hervor, als bei einer früheren Aufführung. Wurde ihr schon damals in diesen Blättern ein bedeutender Ehrenplatz eingeräumt, so scheint dies Urteil jetzt auch von seiten des Publikums Bestätigung zu finden; sie wurde mit einer Teilnahme aufgenommen, die den Komponisten, wär' er anwesend gewesen, zu neuen Werken anfeuern müßte. So wirke der Beifall auch auf den Entfernten. Lebhaften Beifall gewann sich auch die folgende Nummer durch den anmutigen Vortrag des Frl. List; ihre Aussprache des

Italienischen ist sehr zu rühmen. In den Liedern begleitete sie sich selbst am Klavier; es hat dies bekanntlich einen eigentümlichen Zauber, der auch hier gewann. Die Lieder waren der „Wanderer" und „Auf Flügeln des Gesanges". Das erste sang sie vorzüglich schön; das andere nahm sie ein wenig zu langsam, doch hörte es sich noch immer lieblich genug an. Das Flötenstück war ein altes, das wir uns schon vor zehn Jahren gehört zu haben erinnern; der Spieler ein als trefflich bekannter, Hr. Grenser, erster Flötist im Orchester. So waren wir denn unter erhebendem und heiterem Genusse bis zur Symphonie gelangt, der Krone des Abends. Tausend Hände hoben daran. Hätte es Schubert mit seinen eigenen Augen sehen können, er müßte sich ein reicher König gedünkt haben. So schieden wir trunken von all' den schönen Gebilden, die in manchen Seelen sich noch lange nachgespiegelt haben mögen. —

Fünftes Abonnementkonzert, den 5. November.

Symphonie (G dur) von Haydn. — Arie von Mozart. — Capriccio für Pianoforte mit Orchester von Ferdinand Kufferath. — Arie von Donizetti. — Zwei Ouverturen (Nr. 1 und 2) zu Leonore von Beethoven. — Drei Etuden für Pianoforte von F. Kufferath. — Duett von Rossini.

Die Symphonie hat mehr, als andere Haydnsche, etwas Zopfiges, die Janitscharenmusik darin sogar etwas Kindisches und Geschmackloses, was wir uns bei aller Liebe für den Meister, der er überall bleibt, doch nimmermehr verleugnen sollten. Das Scherzo, unserer Meinung nach der Satz, der unserer Zeit am nächsten liegt, wurde sonderbarerweise gerade nicht applaudiert, übrigens alle. Die Arie war die der Gräfin aus Figaro, die Sängerin, Frl. List, die das Recitativ so nobel und fein gesungen, leider nur am Schlusse nicht glücklich damit. Das Publikum hält sich aber immer an das Nächste, also an den Schluß; gelingt der, so hat das Ganze gesiegt. Leider mußte dies heute die Sängerin fühlen und

über dem einzigen nicht gelungenen Schluß die schöngelungene erste Hälfte ihrer Leistung vergessen sehen. . . . . .

. . . . . .

Konzert für den Institutfonds für alte und kranke Musiker, den 3. Dezember.

Jubelouverture von Weber. — Arie von Mozart. — Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven. — Lobgesang; eine Symphoniekantate von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Ausgezeichnetes von schönster Komposition und Ausführung brachte das gestrige Konzert für den Institutfonds. Das Direktionspult war mit Blumenkränzen geschmückt; eine Huldigung zur besten Stunde für den Meister, der so oft von dieser Stelle gewirkt zum Preise wahrer Kunst, der auch heute zur Verherrlichung des Konzerts mit einem eigenen Werke beigetragen. Wie er dann auftrat, erhob sich das ganze Publikum und Orchester in Begeisterung, daß es eine Freude war zu sehen und zu hören. Die Jubelouverture war nur die Übersetzung dieser Stimmung in Musik; der Jubel wollte nicht enden. Solch' freudiges musikalisches Leben auf der Höhe zu erhalten, wäre vielleicht nur einer Malibran, einer Devrient möglich gewesen. Frl. Schloß sang gut, doch etwas nüchtern; man fühlte es wohl allgemein. Auch Hr. Kufferath spielte nicht energisch genug, obwohl immer musikalisch und als guter Künstler. Gerade diese außerordentliche Komposition Beethovens, in der der Spieler kaum mehr als ein zwischen große Volksmassen gestellter Redner ist, verlangt — im Bilde zu bleiben — gute Lungen, um auch im einzelnen durch das Ganze hindurch verstanden zu werden. Die Totalwirkung war erhebend. Es folgte das Hauptstück des Abends, Mendelssohns Lobgesang, der, schon zur Gutenbergfeier hier aufgeführt, für das heutige Konzert vom Komponisten mit erhöhter Wirkung an einigen Stellen, wie wir glauben, verändert war. Alles Lob über die herrliche Komposition, wie

sie war und wie sie nun ist! Schon früher sprachen wir es aus. Was den Menschen beglückt und adelt, finden wir hier beisammen, fromme Gesinnung, Bewußtsein der Kraft, ihre freiste, natürlichste Äußerung; die musikalische Kunst des Meisters, die Begeisterung, mit der er gerade an diesem Werke arbeitete, namentlich da, wo der Menschenchor die Hauptrolle bekömmt, nicht weiter in Anschlag zu bringen. Wir dürfen dies Lob nicht ohne eines für sämtliche Mitwirkende beschließen, namentlich auch für die Solostimmen. . . . Nur ein Gedanke, dem Künstler für seine Arbeit zu danken und vergelten durch sorglichste Liebe in der Darstellung, schien alle zu beseelen. Das Ende des Konzerts war nur der Anfang; es fehlte nur, daß man die Blumenkränze abgerissen und dem Meister um die Schläfe geschlungen hätte. —

Achtes Abonnementkonzert, den 10. Dezember.

Symphonie (in F) von Beethoven. — Adagio und Rondo für Pianoforte von Thalberg. — Finale aus W. Tell von Rossini. — Ouverture von Cherubini. — Zwei Etuden für Pianoforte von Henselt und Chopin. — Ensemble aus Cortez von Spontini.

Von den Beethovenschen Symphonieen wird die in F wohl am wenigsten gespielt und gehört; selbst in Leipzig, wo sie sämtlich so heimisch, fast populär sind, hegt man ein Vorurteil gerade gegen diese, der doch an humoristischer Tiefe kaum eine andere Beethovens gleichkömmt. Steigerungen, wie gegen den Schluß des letzten Satzes hin, sind auch im Beethoven selten, und zum Allegretto in B kann man auch nichts als — still sein und glücklich. Das Orchester gab ein Meisterstück; selbst das verfängliche Trio mit der sonderbar tröstenden traurigen Hornmelodie ging gut von statten. — . . . . . .

Über die größeren Ensemblestücke von Rossini und Spontini haben wir, als über bekannte Kompositionen, nichts zu erwähnen. Nur bei der Ouverture von Cherubini fiel uns wieder ein, ob denn dieser große Mann und Meister

nicht noch zu wenig gekannt und geschätzt ist, und ob es nicht gerade jetzt, wo das Verständnis seiner Kompositionen durch den Weg, den die neue bessere Musik genommen, uns um vieles näher gebracht ist, an der Zeit wäre, ihn wieder mehr hervorzusuchen, der zu Beethovens Lebzeiten gewiß der zweite Meister der neueren Tonkunst, nach dessen Tode wohl als der erste der lebenden zu betrachten ist. —

Neuntes Abonnementkonzert, den 16. Dezember.

Ouverture zu Oberon von Weber. — Arie aus Figaro von Mozart. — Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven. — Lobgesang von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Der Berichterstatter weiß über das Konzert nur wenig mitzuteilen; schon lange vor dem Anfange war kein Platz zu bekommen. Um kurz zu sein, S. M. der König von Sachsen hatte sich als Besucher des Konzerts angemeldet. Grund genug, das Beste vorzuführen. Es war ein wahres königliches Konzert. Die Arie sang Frl. Schloß; die Sonate, die große in A, spielten Hr. MD. Mendelssohn und Hr. CM. David. Wie uns berichtet wurde, sprach S. Majestät der König gegen die Künstler persönlich seinen Dank aus, den er zum Schluß des Lobgesanges, an das Orchester tretend, dem Komponisten auf das Huldvollste wiederholte. Es war ein Lorbeer anderer Art, der den hohen Geber wie den empfangenden Künstler gleichviel schmückt. Das Publikum verhielt sich während des ganzen Abends in achtungsvoller Stille, die nur beim Eintritte des Regenten durch einen jubelnden Zuruf, wie nach dem Lobgesang durch eine freudig dankende Begrüßung des Werkes unterbrochen wurde. —

Zehntes Abonnementkonzert, den 1. Januar 1841.

Hymne von Händel. — Ouverture von Mozart. — Variationen für Violine von Vieuxtemps. — „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven. — Solo für Violine von Beriot. — Variationen für Flöte von Böhm. — Symphonie (C moll) von Beethoven.

Mit Händels frohen, feierlichen Klängen sei allen denn ein „glückliches neues Jahr" zugerufen; die Stätte, wo sie erklangen, bleibe auch fernerhin der wahren Kunst ein treuer Herd, und die ihr vorstehen, noch lange ihre warmen Beschützer. Daß sie mit Händel eingeweiht wurde, sei uns ein gutes Omen; und auch der Anwuchs jüngerer Künstler sei von ihr nicht ausgeschlossen, im Sinne des Altmeisters, der, wie jeder wahre, keinen vom Altare zurückweisen würde, der ein reines Streben mitbringt. Nur das Häßliche sei wie der ewige Jude, dem sich nirgends ein gastliches Thor erschließt. —

Dem Hymnus folgte die Ouverture zur Zauberflöte, die wohl auch nach Jahrhunderten noch erklingen und entzücken, jenes spielende selige Wunderkind, das, Licht und Freude spendend, immer wo wieder auftauchen wird trotz Nebel und Finsternis. Auch heute wirkte sie so. Der Beifall kam wie aus einem Herzen. . . . . .

Die Cmoll-Symphonie von Beethoven beschloß. Schweigen wir darüber! So oft gehört im öffentlichen Saal wie im Inneren, übt sie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleichwie manche große Erscheinungen in der Natur, die, so oft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen. Auch diese Symphonie wird nach Jahrhunderten noch wiederklingen, ja gewiß so lange es eine Welt und Musik giebt. —

Elftes Abonnementkonzert, den 7. Januar 1841.

Ouverture von Beethoven. — Arie von Mozart. — Concertino für Violoncell von Lindner. — Scene und Arie von Meyerbeer. — Capriccio für Violoncell von Romberg. — Historische Symphonie von Spohr.

Die interessanteste Nummer des Konzertes war ohnstreitig die letzte und das ganze Publikum darauf gespannt. Der Zettel nannte sie: „Historische Symphonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte. Erster Satz: Bach-Händelsche Periode, 1720. Adagio: Haydn-Mozartsche, 1780. Scherzo: Beethovensche, 1810. Finale: allerneueste Periode, 1840." Diese neue Symphonie Spohrs ist, irren wir nicht, für das Londoner philharmonische Konzert geschrieben, dort auch zum erstenmal vor etwa Jahresfrist gegeben, und, müssen wir hinzusetzen, auch in England schon stark angegriffen worden. Wir fürchten, auch in Deutschland werden harte Urteile darüber fallen. Eine merkwürdige Erscheinung bleibt es gewiß, daß in neuerer Zeit schon mehre Versuche gemacht worden, uns die alte vorzuführen. So gab vor drei Jahren O. Nicolai in Wien ein Konzert, in dem er gleichfalls eine Reihe „im Stil und Geschmacke anderer Jahrhunderte geschriebener Kompositionen aufführte. Moscheles schrieb ein Stück zu Händels Ehren und in seiner Weise. Taubert gab neuerdings eine „Suite" heraus, ebenfalls auf alte Formen hinzuweisen u. dgl. mehr. Selbst Spohr hatte seiner Symphonie schon ein Violinkonzert „Sonst und Jetzt" vorausgehen lassen, in dem er etwas Ähnliches beabsichtigt wie in jener. Man kann nichts dagegen haben; die Versuche mögen als Studien gelten, wie ja die Zeit neuerdings ein Wohlgefallen am Rococo-Geschmack gezeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige abgeschlossene Meister, Spohr, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht seinem eigensten Herzen entsprungen, und der immer beim ersten Klange schon zu erkennen, — dies muß wohl allen interessant erscheinen. So hat er denn auch seine Aufgabe gelöst, wie

wir es beinahe erwarteten; er hat sich in das Äußere, die Formen verschiedener Stile zu fügen angeschickt; im übrigen bleibt er der Meister, wie wir ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form seine Eigentümlichkeit noch schreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur Ausgezeichneter sich nirgends leichter verrät, als wenn er sich maskiert. So ging Napoleon einstmals auf einen Maskenball, und kaum war er einige Augenblicke da, als er schon — die Arme ineinanderschlug. Wie ein Lauffeuer ging es durch den Saal: „der Kaiser!“ Ähnlich konnte man bei der Symphonie in jedem Winkel des Saales den Laut „Spohr“ und wieder „Spohr“ hören. Am besten, schien es mir, verstellte er sich noch in der Mozart-Haydnschen Maske; der Bach-Händelschen fehlte dagegen viel von der nervigen Gedrungenheit der Originalgesichter; der Beethovenschen aber wohl alles. Als völligen Mißgriff möchte ich aber gar den letzten Satz bezeichnen. Dies mag Lärm sein, wie wir ihn wohl oft von Auber, Meyerbeer und ähnlichen hören; aber es giebt auch Besseres, Würdigeres, jene Einflüsse Paralysierendes genug, daß wir die bittere Absicht jenes letzten Satzes nicht einzusehen vermögen. Ja Spohr selbst darf sich nicht über Nicht-Anerkennung beklagen. Wo gute Namen klingen, klingt auch seiner mit, und dies geschieht noch an tausend Stellen täglich. Im übrigen, versteht sich, ist der Bau der einzelnen Sätze, den letzten etwa ausgenommen, ausgezeichnet, und namentlich die Instrumentation, deren Kunst zu entwickeln die Idee des Ganzen gewiß auch sehr günstig, des Meisters würdig. Auf das Ganze des Publikums machte, wie es schien, die Symphonie keinen, wenn nicht einen ungefälligen Eindruck. Da sie übrigens ehestens im Drucke erscheint, wird bald jeder sein Urteil über das Kuriosum, das es ist und bleibt, feststellen können. — Denselben Abend kam auch eine sehr selten gehörte und noch weniger verstandene Ouverture, Werk 115, von Beethoven zur Aufführung, für die wir besonders dankbar sein müssen. Das war vom echtesten

Beethoven, wie er freilich nie in eine historische Symphonie zu bannen sein wird. — . . . . . .

Zwölftes Abonnementkonzert, den 14. Januar.

Ouverture von Weber. — Arie von Mercadante. — Divertissement für Hoboe von Diethe. — Arie von Beethoven. — Konzert für Pianoforte von Beethoven. — Symphonie (D moll) von F. Lachner.

Die Ouverture war die reizende zu Preciosa. Ein= für allemal wird vom Ref. bemerkt, daß, wo nicht besondere Bemerkungen gemacht sind, es sich von selbst versteht, daß die Aufführungen von seiten des Orchesters immer trefflich von statten gehen, ja meistens die Glanzpunkte des Abends bilden. Das weiß das Orchester auch schon und hält sich danach. Bedauern müssen wir nur den Verlust des früheren Paukers, eines wahren Helden auf seinem Instrumente, der sich zum jetzigen und zu anderen wie das Genie zu bloßen Talenten verhält. Vielleicht wird er dem Konzertsaale wieder zurückerstattet. Sein Wirbel in der B dur=Symphonie, einige Stellen in Mendelssohnschen Ouverturen u. s. w. sind bis jetzt schwerlich übertroffene Meisterstücke, wie man sie kaum in Paris und Newyork hören kann. Man lasse ihn nicht außer Kunst. — Die Perle des heutigen Konzertes war das Beethovensche Konzert.[1]) Hr. MD. Mendelssohn=Bartholdy spielte es. Wie denn durch ihn viele von der Borniertheit übersehene Werke ihr Auferstehungsfest feiern, so hat er jetzt wieder diese Komposition ans Licht gebracht, Beethovens vielleicht größtes Klavierkonzert, das in keinem der drei Sätze dem bekannten in Es dur nachsteht. Die von Mendelssohn in beiden Sätzen eingeflochtenen Kadenzen waren, wie immer, besondere Meisterstücke im Meisterstücke, die Rückgänge zum Orchester beidemal überraschend zart und neu. Das Publikum stürmte sehr nach dem Konzert. — . . . . . .

1) G dur Op. 58.

Dreizehntes bis sechzehntes Abonnementkonzert.

Das dreizehnte und die drei folgenden Konzerte brachten nur Werke deutscher Komponisten, und zwar unserer größten: Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven. Bach und Händel füllten einen Abend, die anderen jeder einen. Daß die Auswahl sinnig, daß jeder der Meister durch bezeichnende Kompositionen vertreten war, kann man glauben, wo ein Meister gewählt hatte, der, wie Mendelssohn, ihre Werke so durch und durch kennt, wie vielleicht niemand der Zeitgenossen weiter, der wohl im stande wäre, alles an jenen schönen Abenden Vorgeführte aus dem Gedächtnisse in Partitur zu schreiben.

Von einer Kritik, von Lob und Tadel der Kompositionen kann im übrigen wohl keine Rede sein; doch mag, wie die Auswahl getroffen war, manchem auswärtigen Kunstfreunde von Interesse sein, und vom Geschmacke, mit dem jene Konzerte geordnet waren, ein Zeugnis geben.

Das Bach-Händelsche Konzert brachte im ersten Teile:

Die chromatische Phantasie, von F. Mendelssohn gespielt,
die doppelchörige Motette: „Ich lasse dich nicht",
Chaconne für Violine allein, von F. David gespielt, und
das Crucifixus, Resurrexit und Sanctus aus der großen Messe in H moll,

alles von Bach, und fast zu viel des Herrlichen. Den tiefsten Eindruck machte vielleicht das Crucifixus, aber auch ein Stück, das nur mit andern Bachschen zu vergleichen ist, eines, vor dem sich alle Meister aller Zeiten in Ehrfurcht verneigen müssen. Die Motette „Ich lasse dich nicht" ist mehr bekannt; in so vollendeter Aufführung war sie indes hier noch nicht gehört worden, daß sie in dieser Frische und Klarheit eine ganz andere schien. Die Solostücke brachten den Spielern feurigen Beifall, was wir zum Beweise anführen, daß man mit Bachschen Kompositionen auch im Konzertsaale noch enthusiasmieren könne. Wie freilich Mendelssohn Bachsche Kompositionen spielt, muß man hören. David spielte die Chaconne

nicht minder meisterlich und mit der feinen Begleitung Mendelssohns, von der wir schon früher einmal berichteten. — Den zweiten Teil des Konzerts füllte Händel. Wär' es kein Verstoß gewesen, so hätten wir ihn vor Bach zu hören gewünscht. Nach ihm wirkt er minder tief. Die gewählten Stücke waren:

Ouverture zum Messias,
Recitativ und Arie mit Chor ebendaher, von Frl. Schloß gesungen,
Thema mit Variationen für Klavier, von Mendelssohn gespielt, und
Vier Doppelchöre aus Israel in Ägypten.

Neu davon war die dritte Nummer, unter Mendelssohns Händen von reizend naiver Wirkung. In diesen wie in den Bachschen Chören, sowie in den späteren drei Konzerten, wirkte übrigens eine bedeutende Anzahl Dilettanten mit, was einer dankbaren Erwähnung bedarf.

Das Konzert des 28. Januar war Haydn gewidmet. So Mannigfaltiges das Programm enthielt, so mag doch manchen der Abend ermüdet haben. und natürlich: denn Haydnsche Musik ist hier immer viel gespielt worden; man kann nichts neues mehr von ihm erfahren; er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird: tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr. Die aufgeführten Stücke waren:

Einleitung, Recitativ, Arie und Chor aus der Schöpfung, die Solopartie von Frl. Schloß gesungen,
Quartett (Gott erhalte Franz den Kaiser) für Streichinstrumente, von den HH. David, Klengel, Schulz und Wittmann vorgetragen,
Motette „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret",
Symphonie in B dur, und die
Jagd und Weinlese aus den Jahreszeiten.

Wie noch aller Herzen an Mozart hängen, davon gab das folgende Konzert einen Beweis. Orchester und Solospieler

zeigten sich aber auch im höchsten Glanze; es war ein Konzert, in dem wir ganz Deutschland gegenwärtig gewünscht hätten, in den Jubel einzustimmen, den sein großer Künstler an jenem Abende erregte. Ist es nicht, als würden Mozarts Werke immer frischer, je mehr man sie hörte! Auch einige seiner Lieder hatte man hervorgesucht; wie junge Veilchen dufteten sie noch. Folge hier anstatt aller Beschreibung noch das ausgesucht schöne Programm:

Ouverture zu Titus,
Recitativ und Arie mit obligater Violine, vorgetragen von Frl. Schloß und Hrn. David,
Konzert in D moll für Pianoforte, gespielt von F. Mendelssohn,
Zwei Lieder, gesungen von Frl. Schloß,
Symphonie in C dur (Jupiter).

Einer der reichsten Musikabende aber, wie er vielleicht selten in der Welt zu hören, war der des 11. Febr., der nur Beethovensches brachte. Auch schien uns der Saal glänzender als je gefüllt; das Orchester, gedrängt voll von Sing- und Spiellustigen, gewährte einen schönen Anblick. Unter den Gästen ward bald auch die geniale Künstlerin entdeckt, die Beethoven selbst zu einer seiner größten Schöpfungen, zum Fidelio, gesessen zu haben scheint: Mad. Schröder-Devrient, die der Zufall zu günstiger Stunde gerade nach Leipzig geführt hatte. So waren denn edle Kunstnaturen genug bei einander, um Beethoven in würdigster Weise zu vertreten. Auch der junge Russe Gulomy[1]) darf nicht unerwähnt bleiben, der, noch wenig gekannt, durch das Spiel des Violinkonzertes in D dur sich Achtung erwarb und sie verdiente. Das Konzert brachte denn

die Ouverture zu Leonore in C dur,
Kyrie und Gloria aus der Messe in C, Werk 86,
das erwähnte Violinkonzert,

1) Geb. 1821, später Hofkapellmeister in Bückeburg.

Adelaide, und zum Schluß
die neunte Symphonie.

Die Ouverture wurde da Capo verlangt und auch gespielt. Das letzte wunderte uns beinahe, da noch so vieles vom Orchester zu leisten war. Das Kyrie und Gloria nach diesem zweimal gehörten Riesenstücke wirkte schwächer. Den Namen des Spielers des Violinsatzes nannten wir eben. Die Komposition gehört zu Beethovens schönsten und ist, was Erfindung anlangt, wohl in gleichem Range mit seinen früheren Symphonieen zu stellen. Am Spiele des Virtuosen hätten wir manches zarter, singender, deutscher gewünscht; in den feurigen Stellen ließ es nichts zu wünschen übrig. Die eingeflochtenen Kadenzen waren nicht von Beethoven, wie schnell genug zu bemerken. Zum Vortrag der Adelaide — wen hätte man sich lieber herbeiwünschen mögen, als die es sang: Mad. Schröder-Devrient, die sich auf Mendelssohns Bitte schnell bereit zeigte.[1]) Das Publikum geriet in eine Art Schwärmerei, als sie hervortrat, und wäre eine Künstlerin durch noch so große Triumphe verwöhnt, ein solcher Beifall müßte sie immer erfreuen und hat es gewiß auch. Noch stand uns die neunte Symphonie bevor. Scheint es doch, als finge man an endlich einzusehen, daß in ihr der große Mann sein Größtes niedergelegt hat. So feurig erinnere ich mich nie, daß sie früher aufgenommen worden wäre. Mit diesem Ausspruche wollen wir viel weniger dem Werke als dem Publikum ein Lob sagen, denn jenes steht über alles; so oft ist dies schon in unsern Blättern ausgesprochen worden, daß wir nichts weiter darüber zu sagen haben. Die Ausführung war ganz vorzüglich lebendig. Im Scherzo hörten wir einen Ton, dessen Bedeutung Mendelssohns Blick auf das Schärfste gefaßt, den wir früher nie so bedeutend hervortreten gehört; das einzige d einer Baßposaune macht dort eine erstaunliche Wirkung und

1) Vgl. die lebendige Schilderung in Mendelssohns Briefen Bd. II. (Brief vom 14. Febr. 1841.)

giebt der Stelle ein ganz neues Leben; man vergleiche die Partitur Seite 66 Takt 3, Seite 74 Takt 8. —

Siebzehntes und achtzehntes Abonnementkonzert.

Das siebzehnte Abonnementkonzert wurde mit einer neuen (der sechsten) Symphonie von Kalliwoda eröffnet, die er, durch die Aufnahme, die seine fünfte gefunden, vielleicht ermuntert, in sehr kurzer Zeit gearbeitet haben mag. Das Werk scheint eben mehr durch äußere Anregung entstanden zu sein, als aus innerem schöpferischem Drange, scheint gesuchter, mühsamer, und der Beifall, den die Symphonie im Verhältnis zur fünften fand, stand auch im richtigen Verhältnisse zu dem Werte der beiden. Zum Nachteile des Werkes traf es sich auch, was freilich nicht immer zu ändern ist, daß es den Anfang des Konzertes machte. Die Instrumente, die Musiker selbst sind da oft noch nicht warm, das Publikum hat sich noch nicht zurechte gesessen 2c. Mag der Grund der weniger warmen Aufnahme nun in äußeren Umständen oder im Werke selbst liegen, es möge dies den hochgeschätzten Komponisten nicht abhalten, auf seiner rühmlichen Bahn fortzufahren. Wo wäre der Meister, der sich immer steigern könnte! Nur wenn er sich verwürfe, seinen deutschen Ursprung ganz und gar verleugnete, soll die Kritik eingreifen. Bleibt er sich aber treu in Fleiß und Gesinnung, so dürfen wir ihm wegen eines weniger glücklichen Wurfes nicht gleich das Spiel verderben wollen. Der siebenten Symphonie des liebenswürdigen Meisters sei denn im voraus ein Willkommen zugerufen. . . . . .

Die Musikstücke des achtzehnten Konzertes waren ziemlich gemischter Art. Eine neue Symphonie von L. Maurer, noch Manuskript, begann. Hat sich seine erste viele Freunde erworben, so wird es auch diese zweite, die jener an Leichtigkeit und Lebendigkeit nichts nachgiebt. An der Instrumentation erkennt man den im Orchester großgewordenen Musiker; er spielt mit den Instrumenten, wie ein Gaukler mit seinen Bällen.

Das Adagio, sehr zart erfunden, behagte uns neben dem ersten Satze am meisten; anderes, französisch und lärmend, weniger

. . . . . .

Zwanzigstes Abonnementkonzert, den 18. März.

Pastoralsymphonie von Beethoven. — Arie von Mozart. — Konzert für Violine von Spohr. — Finale aus Titus von Mozart. — Ouverture von Mendelssohn. — Duett und Terzett aus der Oper „Heinrich und Fleurette" von H. Schmidt. — La Mélancolie von Prüme. — Lieder von F. Schubert, C. M. von Weber und Mendelssohn.

Mit besonderem Anteil gedenken wir dieses Konzertes, das uns des Trefflichen so viel bot, zugleich als des letzten des heurigen mit ihm würdig beschlossenen Cyklus. Die Pastoralsymphonie drang tief wieder einmal in aller Herzen; die Ausführung war ganz herrlich, wie sie sich der Meister in der Weihestunde gedacht haben mochte. Dasselbe gilt von Mendelssohns phantasiereicher schöner Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt", die man wohl nirgends in der Welt in solcher Vollkommenheit hören kann. Eine Neuigkeit war das Duett und Terzett aus der schon vollendeten größeren Oper unseres Sängers H. Schmidt, eines Sängers, der an musikalischer Bildung und Geschmacksrichtung wohl vielen mit berühmten Namen zum Vorbilde dienen könnte. Als Komponist hat er nur erst wenig veröffentlicht. . . . . .

Wenn wir von der Perle des Abends zuletzt sprechen, so geschieht es nicht ohne Grund. Mit wenigen Worten: Mad. Schröder-Devrient sang. Was menschlich am Menschen und Künstler, unterliegt auch der Zeit und ihren Einflüssen, so die Stimme, die Schönheit des Äußeren. Was aber darüber ist, die Seele, die Poesie erhält sich in den Lieblingen des Himmels gleich frisch alle Lebensalter hindurch, und so wird uns diese Künstlerin und Dichterin immer entzücken, so lange sie noch einen Ton in Herz und Kehle hat. Das

Publikum hörte wie gebannt, und als sie zum Schluß Mendelssohns mit den Worten „auf Wiedersehn" endigendes Volkslied sang, stimmten alle in freudiger Zustimmung ein. Auch dem Komponisten, der begleitete, galt sie wohl; denn es war das letzte Mal an dieser Stelle, daß seine wunderbeschwingten Finger die Tasten meisterten.[1]) Wollen wir denn auch nicht untersuchen, wem der Lorbeer galt, der unversehens sich im Orchester sehen ließ, ob dem Meister oder der verehrten Fremden, und nur noch allen, die in unsern Musikabenden gegeben und genossen, ein hoffendes „auf Wiedersehen" zurufen! —

1) Die Unterhandlungen mit Friedrich Wilhelm IV. wegen einer Anstellung Mendelssohns in Berlin zogen ihn im Frühjahr 1841 dorthin, er kehrte indessen 1842 in seine Leipziger Thätigkeit zurück.

1842.

L. Bergers gesammelte Werke. — Etuden für Pianoforte. — Preisquartett von J. Schapler. — Streichquartette. — Die Leonoren-Ouverturen von Beethoven. — Drei Preissonaten. — Liederschau. — Trios für Pianoforte. — Deutsche Opern: „Adele de Foix" von C. G. Reißiger. — Oratorium von C. Löwe. — Pianofortemusik.

L. Bergers gesammelte Werke.

Wir wünschten voraussetzen zu können, der Name des obengenannten Künstlers wäre den Meisten ein nicht nur dem Namen nach, sondern auch durch seine Werke bekannter. Dem ist aber nicht so. Trotz allen, fast wöchentlich wiederholten Lobeserhebungen, die das Musikblatt Iris enthielt, trotz der Vortrefflichkeit der Kompositionen selbst, ist L. Bergers Komponistenruf nur wenig in Deutschland verbreitet. Es läßt sich dies nur durch die eigene Charakterorganisation des Künstlers und durch die äußern Verhältnisse, in denen er lebte, erklären. Er war, wie man sagt, ein bis zum Hypochonder ängstlicher Künstler, der Jahre lang an einzelnen Werken feilte, ohne sich zur Herausgabe entschließen zu können. Kein Zureden der Freunde half; je mehr man in ihn drang, je tiefer vergrübelte er sich. So erschienen denn während seines Lebens nur wenige Kompositionen. Diese wenigen reichten allerdings hin, eine bedeutende poetische Natur, mit einem Wort einen Künstler in ihm erkennen zu lassen. Aber zum Ruhm gehört mehr. Berger spielte nur in seinen Jünglingsjahren öffentlich; später hielt ihn vom öffentlichen Auftreten dieselbe Ängstlichkeit ab, die ihn an der Herausgabe seiner Kompositionen hinderte. Ein Künstler aber, der seine Kom-

positionen nicht selbst dem Publikum vorführen kann, braucht die Hälfte Zeit mehr, um Ruf zu erlangen. Der Ausnahmen giebt es nur sehr wenige. So kam es, daß sich Berger immer mehr von der Welt abschied, nur im stillen als Lehrer fortwirkend, dabei aber auch fleißig schaffend und feilend. Er starb, vom Schlage getroffen, als er gerade eine Schülerin unterrichtete, in ziemlich hohem Alter am 16. Februar 1839. In seinem Testamente fand man verordnet, daß eine Auswahl seiner nachgelassenen Kompositionen durch die Herren Ludwig Rellstab und Wilhelm Taubert veranstaltet werden möge, die, Schüler und Freunde des Verewigten, sich des ehrenvollen Auftrages mit Eifer entledigten. Hr. Fr. Hofmeister übernahm den Verlag, und die Sammlung ist, die Lieder nicht mitgerechnet, schon zu fünf starken Cahiers angewachsen. Ein solches Unternehmen, den Manen eines wenig gekannten Künstlers zu Ehren ausgeführt, verdient schon an sich eine auszeichnende Erwähnung, doppelt, wo es auch der Kunst zur Ehre gereicht. Bergers stärkste Seite war freilich das Lied; an mehren Orten in der Zeitschrift wurde schon darauf hingewiesen. Doch auch unter seinen Klavierkompositionen befindet sich des Trefflichen viel; das Gemeine lag seiner Natur überhaupt fern. Mit einigen Worten den Inhalt der fünf Hefte anzudeuten: sie geben außer einigen schon älteren Werken, wie die Sonate, die 12 Etuden, die Variationen über „schöne Minka", auch viele zuvor noch nicht gedruckte, wie 18 Variationen über „ah, vous dirai-je, Maman", das auf dem Titel der Komponist selbst als sein „bestes Werk" bezeichnete, und ein ganzes Klavier-Konzert. Mit diesen fünf Heften ist aber die Sammlung wohl noch keineswegs abgeschlossen; sie genügen indes vollkommen zur Rechtfertigung des Ausspruchs der Herausgeber, wie durch sie L. Bergers Künstlername nur gehoben werden könne, wie ihm kraft ihrer eine Ehrenstelle neben den klassischen Meistern der letzten Epoche gebühre. L. Bergers erstes Vorbild war offenbar Mozart selbst, das nur erst später durch Beethovens Erscheinen etwas in den

Hintergrund getreten sein mochte. Auf seinen Klavierstil insbesondere hatte außerdem Clementi, L. Bergers erster Lehrer, dann auch Field, sein Mitschüler, Einfluß gehabt. Erinnerungen an diese seine Meister und Freunde finden sich überall. Damit soll aber keineswegs gesagt werden, als ob L. Berger ein Nachahmer dieser gewesen. Im Gegenteil, was geniale Schöpferkraft anlangt, steht er sowohl über Clementi als über Field, und bewies es namentlich im Liede, in dem er ganz ohne Vorbild arbeitete, dessen Grenzen er weit über die damals konventionellen hinausrückte. Hätte er sich mehr vom Klavier ab-, mit seiner ganzen Kraft mehr noch dem Gesange, dem Orchester oder der Oper zugewendet, hätte er sich auch ganz vom aufreibenden Stundengeben losmachen können, wer weiß, was uns Berger hätte werden können. Doch halten wir uns an das, was er gegeben. Als sein bedeutendstes, glücklichstes Klavierwerk gilt uns auch jetzt, wo wir neueres von ihm kennen gelernt, noch immer seine erste Etudensammlung. Überhaupt, scheint uns, war er in kleinen Formen glücklicher als in größeren, wie dies oft bei excentrischen Naturen der Fall, die stets ihr Bestes, Tiefstes, Innigstes geben möchten. Schlage man solche kleine Stücke nicht zu gering an. Eine gewisse breite Unterlage, ein bequemes Aufbauen und Abschließen mag mancher Leistung zum Lobe gereichen. Es giebt aber Tondichter, die, wozu andere Stunden gebrauchen, in Minuten auszusprechen wissen; zur Darstellung wie zum Genießen solcher geistig konzentrierter Kompositionen gehört aber freilich auch eine gesteigerte Kraft des Darstellenden wie der Aufnehmenden, und dann auch die rechte Stunde und Zeit; denn schöne, bequeme Form läßt sich immer genießen und auslegen; tiefer Gehalt wird aber nicht zu jeder Zeit verstanden. Daß L. Berger auch größerer Formen Meister war, hat er in seinen Sonaten, seinen Konzerten bewiesen; keineswegs aber geben wir für diese eben jene kleineren genialeren Arbeiten hin, wie jene Etuden, einige seiner Variationen, und vor allem seine Lieder. Nicht ganz einstimmen möchten wir indes in das Selbsturteil des

Künstlers über jene 18 Variationen, die er selbst als sein bestes Werk bezeichnet, die uns jene frühern Variationen über „schöne Minka" nicht aufzuwiegen scheinen. Künstler, wie manche Mütter, lieben oft die ihrer Kinder am meisten, die ihnen die meisten Schmerzen gemacht. Wir glauben, jenes Variationenwerk Bergers war ein solches Schmerzenskind; er soll Jahre lang an ihm gebildet und geglättet haben. Irgend ein fein künstlerischer Zug, oft in der kleinen Spanne einiger Takte, findet sich aber sonst auf jeder Seite einer Bergerschen Komposition. Oft auch sehen wir ihn in glücklicher Stimmung plötzlich wie unterbrochen, und daran mag wohl sein Lehreramt Schuld haben. Wie mancher schöne Gedanke mag uns schon geraubt worden sein durch das unzeitige Eintreten eines kleinen Skalenritters, wie manches schöne schaffende Talent ist durch Unterrichtgeben zu Grunde gegangen! Den Charakter einer mühsamen Arbeit, so künstlerisch schön sie sich auch zu verhüllen versteht, hat im Ganzen auch Bergers Konzert. Zwar, wir haben es nicht mit Orchester gehört; die Klavierstimme aber hat uns nur wenig Interesse gewährt. Offenbar wollte Berger auch dankbar für den Spieler schreiben, dies hat ihn in Konflikt mit seinem poetischen Menschen gebracht, der doch überall seine Flügelspitzen hervorsteckt.

Ausgezeichnetes enthält die Sammlung noch in einigen graziös einfachen Rondos, von denen wir namentlich das in D dur im zweiten Cahier anführen.

Die zweite große Sammlung Etuden ist in den bis jetzt erschienenen Heften noch nicht wieder abgedruckt; wir besprachen sie schon bei ihrem Erscheinen.

Die Lieder erscheinen getrennt von dieser Hauptausgabe seiner Werke, in einzelnen Heften. Namentlich diese werden seinen Namen der fernen Zukunft erhalten.

Sei denn das einem echt deutschen Künstler in seinen Werken gesetzte Denkmal der liebevollen Beachtung der Zeitgenossen nochmals empfohlen.

Etuden für das Pianoforte.

. . . . . .

H. F. Kufferath, 6 Konzert-Etuden.

Werk 2.

Es sind diese Etuden ohne Zweifel die ausgezeichnetsten, die in letzter Zeit erschienen, so schöne Eigenschaften finden sich in ihnen vereinigt. Freilich bis zur Originalität ist der junge Künstler auch noch nicht durchgebrochen; er bekundet aber eine so solide Bildung, so gesunden natürlichen Geschmack, der sich auch das Beste vom Neuesten mit Geschick angeeignet, daß wir auf ihn als auf einen tüchtigen Klavierkomponisten der Zukunft rechnen können. Um so freudiger sprechen wir dies aus, da wir im Augenblicke eben nicht reich an guter Klaviermusik sind. Nach der stürmischen Chopinschen Epoche, die in Henselt, Liszt und Thalberg ihre drei Endpunkte erreicht, scheint jetzt ein Stillstand eintreten zu wollen. Die Mechanik war bis zur äußersten Höhe getrieben; es mußte eine Erschöpfung eintreten. Schon aber regt sich neues Leben. Der holde Gesang, von schönen Formen getragen, will seine Rechte wieder; mit Ehrfurcht erinnert man sich wieder älterer Namen. Die Folgen wird die nächste Zukunft zeigen. Diese Betrachtungen knüpfen wir gerade an den Namen des jungen Künstlers, den wir eben nannten, weil auch ihn die letzte Epoche nicht unberührt gelassen. Aber die Flutzeit hat ihn an ein sicheres Ufer geworfen; die Erfahrungen, die er gemacht, werden ihm nur heilsam sein, und mit den Jahren Kraft und Selbständigkeit wachsen. In seinen Etuden sieht man jene Zeit der Erregung noch deutlich nachwogen; sie gleichen etwa jenen ruhigeren Wasserringen, wie sie nach heftigem Sturme dem Ufer zueilen. . . . . .

F. Liszt, Bravourstudien nach Paganinis Capricen für das Pianoforte bearbeitet. (Zwei Abteilungen.)

Das Originalwerk heißt: 24 Capricci per il Violino solo, composti e dedicati agli artisti da N. Paganini. Oeuvre 10. Eine Bearbeitung von zwölf von ihnen durch Robert Schumann erschien in zwei Heften bereits in den Jahren 1833 und 35. Auch in Paris erschien ein Arrangement einzelner, des Namens des Bearbeiters erinnert sich Ref. nicht mehr. Die Lisztsche Sammlung enthält fünf Nummern aus den Capricci, die sechste ist eine Bearbeitung des bekannten Glöckchenrondos. Es kann hier von keiner pedantischen Nachbildung, einer bloß harmonischen Ausfüllung der Violinstimme die Rede sein; das Klavier wirkt durch andere Mittel als die Violine.

Gleiche Effekte, durch welche Mittel auch, hervorzubringen, war hier die wichtigste Aufgabe für den Bearbeiter. Daß sich Liszt aber auf die Mittel und Effekte seines Instruments versteht, weiß jeder, der ihn gehört. Es muß also gewiß vom höchsten Interesse sein, die Kompositionen des, was kühne Bravour anbetrifft, größten Violin-Virtuosen des Jahrhunderts, Paganini, durch den kühnsten Klavier-Virtuosen der Jetztzeit, Liszt, ausgelegt zu erhalten. Ein Blick in die Sammlung, auf das wunderliche wie umgestürzte Notengebälke darin, genügt dem Auge, sich zu überzeugen, daß es sich hier um nichts Leichtes handelt. Es ist, als ob Liszt in dem Werke alle seine Erfahrungen niederlegen, die Geheimnisse seines Spieles der Nachwelt überliefern wollte; er konnte seine Verehrung für den großen verstorbenen Künstler nicht schöner bethätigen, als durch diese bis ins Kleinste sorgfältig gearbeitete, wie den Geist des Originals auf das Treueste wiederspiegelnde Übertragung. Wenn die Schumannsche Bearbeitung mehr die poetische Seite der Komposition zur Anschauung bringen wollte, so hebt Liszt, aber ohne jene verkannt zu haben, mehr die virtuosische hervor; er bezeichnet die Stücke ganz richtig mit

„Bravour-Studien", wie man sie wohl auch öffentlich damit zu glänzen spielt. Freilich werden's ihrer Wenige sein, die sie zu bewältigen verständen, vielleicht nicht Vier bis Fünf auf der ganzen weiten Welt. Dies kann aber nicht abhalten,[1]) die Sache zu behandeln, als existiere sie nicht. Den höchsten Spitzen der Virtuosität freut man sich wohl auch in einiger Entfernung nahe zu sein. Betrachten wir manches in dieser Sammlung Enthaltene freilich genauer, so ist kein Zweifel, daß der musikalische Grundgehalt mit den mechanischen Schwierigkeiten oft in keinem Verhältnisse steht. Hier aber nimmt das Wort „Studie" vieles in Schutz. Ihr sollt euch eben üben, gleichviel um welchen Preis.

Sprechen wir es also aus, daß diese Sammlung vielleicht das Schwierigste ist, was für Klavier je geschrieben, ebenso wie das Original das Schwierigste, was für Violine. Paganini wollte dies wohl auch mit seiner schön kurzen Dedikation „agli artisti" ausdrücken, d. h. nur für Künstler bin ich zugänglich. Und so ist es auch mit der Klavierstimme Liszts; Virtuosen von Fach und Rang allein wird sie einleuchten. Dies der Standpunkt, von dem diese Sammlung zu beurteilen ist. Eine zergliedernde Untersuchung übrigens des Originals mit der Bearbeitung müssen wir uns versagen, sie würde zu viel Raum kosten. Beide in den Händen geht es am besten. Interessant ist die Vergleichung der ersten Etude mit ebenderselben nach der Schumannschen Bearbeitung, zu der Liszt selbst durch Abdruck der letzteren, Takt für Takt, sinnig auffordert. In der italienischen Ausgabe ist es die sechste Caprice. Die letzte Nummer bringt die Variationen, die auch die Originalausgabe beschließen, dieselben, die H. W. Ernst zu seinem „Venezianischen Carnaval" angeregt haben mögen; die Lisztsche Bearbeitung halten wir für das musikalisch Interessanteste des ganzen Werkes; aber auch hier finden sich, oft im kleinsten Raume von einigen Takten, Schwierigkeiten der immensesten

1) veranlassen.

Art, der Art, daß wohl Liszt selbst daran zu studieren haben mag. Wer diese Variationen bewältigt, und zwar in der leichten neckenden Weise, daß sie, wie es sein soll, gleich einzelnen Scenen eines Puppenspiels an uns vorübergleiten, der mag getrost die Welt bereisen, um mit goldenen Lorbeeren ein zweiter Paganini-Liszt zurückzukommen.

Preisquartett von Julius Schapler.[1])

Wahrhaft deutsches Pech! Königliches Pech! Man schreibt ein Preisquartett aus, man findet eines heraus, man druckt die Partitur, — und gleich auf dem Titel im Namen des Gekrönten selbst bleibt ein Druckfehler stehen! Schabler statt wie oben steht. Aber es thut nichts zur Sache. Loben wir lieber fürs erste die Richter, die diesmal ein mehr als bloß gutes, nach Form und Schulgesetz richtiges Stück herausgefunden, dann den Gerichteten, der aber auch mehr als eine bloß gute Komposition lieferte. Schon der Gedanke der Preisausschreiber, gerade auf ein Quartett, war gut. Einmal, da die Gattung an sich eine so edle ist, eine höhere Bildung der Kämpfenden voraussetzt, dann, da in ihr ein bedenklicher Stillstand eingetreten war. Haydns, Mozarts, Beethovens Quartette, wer kennte sie nicht, wer dürfte einen Stein auf sie werfen? Ist es gewiß das sprechendste Zeugnis der unzerstörbaren Lebensfrische ihrer Schöpfungen, daß sie noch nach einem halben Jahrhundert aller Herzen erfreuen, so doch gewiß kein gutes für die spätere Künstlergeneration, daß sie in so langem Zeitraume nichts jenen Vergleichbares zu schaffen vermochte. Onslow allein fand Anklang, und später Mendelssohn, dessen aristokratisch-poetischem Charakter diese Gattung auch besonders zusagen muß. Außerdem liegen noch in den

---

1) Musiklehrer in Thorn, geb. 1813

späteren Beethovenschen Quartetten Schätze, die die Welt kaum kennt, an denen sie noch jahrelang zu heben hat.

So sind wir Deutsche denn keineswegs arm; aber es waren doch nur wenige, die das Kapital wirklich mehrten. Loben wir denn den Gedanken des Mannheimer Musikvereins, daß er hier anregte, und freuen uns, daß sein Gedanke erfreuliche Frucht getragen. Der Urteile über das Schaplersche Quartett sind verschiedene und abweichende gefällt; darin aber kamen sie überein, daß es etwas Besonderes, das sich nicht gleich auf den ersten Blick zu erkennen gäbe.

Wer die späteren Arbeiten Beethovens kennt, wird anders sprechen. Der romantische Humor dieser namentlich hat auf den jungen Künstler gewirkt, und da er selbst ausgezeichneter Spieler und Kenner der Instrumente, für die er schrieb, war er wenigstens von einer Seite vor gänzlichem Mißlingen oder Extravaganz gesichert. Niemand leugne vor allem dem Quartett das Streben nach schöner Form ab. Im ersten Satze erscheint sie ganz rein und fest, im zweiten in humoristischen Verhältnissen, doch keineswegs verzerrt. Das Adagio hat etwas blassere Umrisse. Der letzte Satz entspricht aber bis auf den etwas übereilten Rückgang dem ersteren an Schärfe und Regelmäßigkeit. Die Form ist also im Quartett das weniger Befremdende als das Geistige. Hier spricht ein anderer Mensch zu uns, als die hundert gewöhnlichen, dies fühlt man gleich. Der Philister freilich wirft alles durcheinander; was ihm nicht klar, nennt er romantisch; was er versteht, flößt ihm Hoffnung einer wiederkehrenden Zopfzeit ein; dann muntert er auf. Und dies freut am Quartettpreisgericht, daß es einmal einen sich anders und neu aussprechenden Künstler entdeckte, daß es an den teilweise ungestümen Charakter der Komposition kein schulmeisterliches Maß anlegte. . . . . .

Florestan.

Streichquartette.

H. Hirschbach,

Lebensbilder in einem Cyklus von Quartetten für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Erstes Quartett. Werk 1.

J. J. H. Verhulst,

zwei Quartette für Violine 2c. Werk 6.

Zwei der obigen Quartette sind schon vor geraumer Zeit (s. Band II Seite 127 f. und 137 f.) als Manuskripte erwähnt worden. Wir begrüßten sie, jedes in verschiedener Weise, als die ersten größeren Resultate talentreicher Bestrebung, und bezeichneten namentlich das Talent des Erstgenannten als ein eigentümliches poetisches, während uns das lebhafte bildungsfähige Naturell des jungen Holländers mit nicht minderer Teilnahme erfüllte.

Seitdem mögen beide junge Künstler noch fleißig fortgearbeitet haben; von dem einen ist es bekannt, als Musikdirektor eines Konzertvereins drang sein Name schneller in die Öffentlichkeit. Der andere hatte einen schwereren Stand; was kümmert sich die Welt um ein Dichterstübchen, wenn es nicht gerade auf der offenen Fronte eines Palastes gelegen? So erschien denn von seinen Kompositionen bis jetzt nur die eine, das erste eines Cyklus von Quartetten, die er selbst „Lebensbilder" nannte und mit Mottos aus Goethes Faust überschrieb. —

Man sollte meinen, viele unserer Leser müßten begierig nach dem ersten Werke eines jungen Mannes greifen, der in dieser Zeitschrift schon manchmal zu ihnen gesprochen, der ihnen bekannt sein muß durch manche kühne Äußerung. Man wird das Höchste von ihm verlangen, man wird ihn mit dem Maße messen, mit dem er gemessen. Wer dies vornimmt, wird freilich an ihm auszusetzen finden, und viel. Trennt er aber den kritischen Menschen vom produktiven, so wird er diesem die Teilnahme nicht versagen können, die wir jedem zollen müssen, der sich mit eigner Faust eigne Bahnen sucht.

Schmeicheln und gefallen will er nicht; sagt er's doch gleich in den Mottos selbst, was er will: „Es möchte kein Hund so länger leben" und „Ich grüße dich, du einzige Phiole, die ich mit Andacht nun herunterhole, in dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst". Dies ist aufrichtig genug. Indes schaudere man nicht zu sehr vor seiner Musik zurück als vor einer menschen- und lebensfeindlichen, grabe ihr auch nicht zu tief nach, ob sie den Sinn der Faustschen Reden buchstäblich wiedergiebt. Irren wir nicht, so sind die Überschriften erst später hinzugekommen, als die Komposition beendigt war. Der Komponist fand in ihnen etwas seiner ausgesprochenen Stimmung im allgemeinen Verwandtes und sie passen auch zumeist nur auf den Charakter des ersten Satzes; die andern Sätze, obwohl auch ernst, zeigen ein weniger schwermütig wildes Gesicht und halten die bekannten charakteristischen Zeichen solcher Sätze im ganzen fest.

Gewiß, der Komponist schrieb aus seiner Seele; ein heftiger Drang zum Schaffen spricht sich in allen Nummern seines Quartettes unverkennbar aus. Den flüchtigen Bestrebungen anderer jungen Komponisten gegenüber haben die seinigen jedenfalls etwas Großartiges und Achtunggebietendes. Man sieht es, er will ein Dichter genannt sein, er möchte sich überall der stereotypen Form entziehen; Beethovens letzte Quartette gelten ihm erst als Anfänge einer neuen poetischen Ära, in dieser will er fortwirken; Haydn und Mozart liegen ihm weit zurück. So hat er in der That manches mit dem französischen Berlioz gemein: kühne Schaffluft, Vorliebe für große Formen, poetische Anlage, teilweise Verachtung des Alten, — und auch das, daß er, wie jener in früheren Jahren Mediziner, erst im zwanzigsten sich ganz der Musik widmete. Der letztere Umstand ist erwähnungswert. Wer früh das Handwerk lernt, wird früh ein Meister, und gerade die Jugend ist der Entwickelung gewisser Fertigkeiten am günstigsten. Das Glück aber einer frühzeitigen richtigen Leitung scheint unser Kunstjünger nicht genossen zu haben. Dagegen brachte er

freilich andere Kräfte mit zum Dienste der Musen, denen er sich nun ergeben, eine überhaupt vielseitigere Bildung, wie man bei der Kaste sonst nicht findet. Er ist der Geschichte vertraut, er kennt die Dichter aller Länder, die Kämpfe der Gegenwart in verschiedenen Beziehungen sind ihm nicht fremd geblieben. Was Wunder, wenn ein in andern Dingen so weit vorgeschrittener Jüngling nun auch in der Musik nicht mit dem ABC anfangen, wenn er gleich frei reden und dichten will. Im ersten frischen Anlauf gelingt auch vieles; hin und wieder bricht aber doch die lückenhafte Bildung als Musiker hindurch, und man hat dann ungefähr das Gefühl wie nach einem orthographischen Schnitzer in einem sonst geistreich geschriebenen Briefe. Ähnlichem, und nur noch öfter, begegnet man in Berliozschen Kompositionen. Wir wollen die einzelnen Stellen im Quartett nicht anführen, dem jeder Musiker die noch unausgebildete Hand anmerkt. Der Charakter des Ganzen, das darin vorwaltend deutsche Gepräge steht höher. Es ist Sinn und Wahrheit in diesem Lebensbilde, und was ihm an Meisterschaft abgeht, zeigen vielleicht schon die späteren, die den Cyklus vollenden sollen. Einstweilen glaube er uns nur noch dieses: wir lieben das Ringen der Jugend nach neuem, und Beethoven, der bis zum letzten Atemzuge rang, steht uns als ein hohes Muster menschlicher Größe da; aber in den Fruchtgärten Mozarts und Haydns stehen auch schwerbeladene Bäume, über die sich nicht so leicht hinwegsehen läßt, oder man überhebt sich eines veredelnden Genusses zu seinem Schaden so lange, bis man, nach anderen umsonst in der Welt umhersuchend, endlich doch wieder auf jene zurückkommt, aber dann zu spät und oft mit einem erkalteten Herzen, das nicht mehr zu genießen, oder mit zitternden Händen, die nicht mehr zu bilden verstehen. —

In jene Fruchtgärten hat der andere junge Künstler, den wir oben genannt, bei weitem mehr hineingeschaut; man merkt es ihm an, er fühlt sich glücklich in seinem Berufe, Musiker zu sein; er will vor allem Musik, schönen Klang;

Faustische Nebengedanken hegt er nicht. Schon bei Besprechung einer seiner Ouverturen (Band II S. 200 f.) bezeichneten wir die Art seines Talentes und die ihm entsprechende Richtung; wir wüßten dem dort Gesagten kaum etwas hinzuzufügen. Als Quartettstylist im besondern zeigt er eine entschiedene Befähigung auch dieser Gattung; er hat ihren wahren Charakter gefaßt, jede Stimme sucht sich selbständig zu halten, sie winden und kreuzen sich oft interessant genug; nur manchmal überfällt ihn eine Art symphonistischer Furor, wo er den bescheidenen Vieren Orchesterwirkungen abzwingen möchte. . . . .

So seien denn die Bestrebungen dieses jungen Künstlers der Welt auf das Lebhafteste empfohlen. Der eigentliche Lebenspunkt eines Werkes läßt sich nie mit Worten nachweisen; darum spiele und höre man selbst. Der Künstler zeige sich aber bald wieder auf einem Terrain, auf dem Fuß zu fassen freilich nichts leichtes ist; über dem äußerlichen Erfolg steht aber der innere Gewinn, den jede Kraftübung im Schwierigen davon trägt, und dessen Folgen sich der ganzen übrigen Wirksamkeit des Künstlers heilsam mitteilen.

Die Leonorenouverturen von Beethoven.

Mit Freuden wird sich mancher jenes Abends erinnern, als das Leipziger Orchester unter Mendelssohns Leitung uns alle vier Ouverturen zu Leonore nacheinander hören ließ. Die Zeitschrift berichtete schon früher darüber. Wir kommen heute wieder darauf zurück, da soeben die vierte der Ouverturen (der Entstehung nach die zweite) im Stich erschienen ist, vor der Hand nur in Stimmen, denen aber bald die Partitur folgen wird.

Über die Reihenfolge, in der Beethoven die Ouverturen schrieb, kann kaum ein Zweifel sein. Vielleicht daß mancher die eben erschienene für die erste halten könnte,[1]) die Beethoven

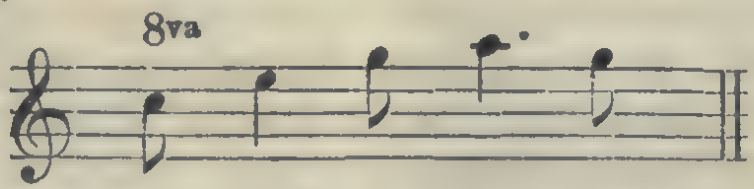
1) Sie ist es auch wirklich. (Vgl. die Anmerkung S. 14.) Schindlers Beethoven-Biographie ist nur mit großer Vorsicht als Quelle zu benutzen, wie Nottebohms scharfsinnige Untersuchungen vielfach beweisen.

überhaupt zu seiner Oper entworfen, da sie ganz den Charakter eines kühnen ersten Anlaufs hat, wie in der kräftigsten Freude über das vollendete Werk geschrieben scheint, das in den Hauptzügen sie im kleineren Raum wiederspiegelt. Den Zweifel beseitigt aber Schindlers Buch auf das Vollständigste (S. 58). Nach dessen bestimmter Versicherung verhält es sich folgendermaßen damit. Beethoven schrieb erst die Ouverture, die später bei T. Haslinger als Werk 138 nach Beethovens Tode erschien; sie wurde in Wien nur vor einer kleinen Kennerschar gespielt, aber einstimmig für „zu leicht" befunden. Beethoven, gereizt, schrieb jetzt die Ouverture, die soeben bei Breitkopf und Härtel erschienen, änderte aber auch diese, woraus die bekannte in C dur als Nr. 3 zu bezeichnende entstand. Die vierte Ouverture endlich in E dur schrieb Beethoven erst im Jahre 1814, als Fidelio wieder auf das Repertoir gebracht wurde.

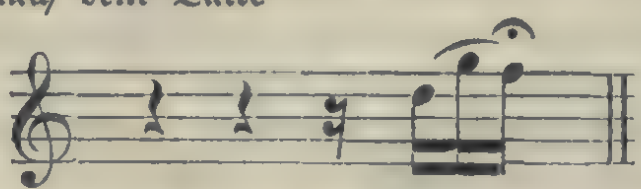
Daß die dritte der Ouverturen die wirkungsvollste und künstlerisch vollendetste, darin stimmen fast alle Musiker überein. Schlage man aber auch die erste nicht zu gering an; sie ist bis auf eine matte Stelle (Part. S. 18) ein schönes frisches Musikstück, und Beethovens gar wohl würdig. Einleitung, Übergang ins Allegro, das erste Thema, die Erinnerung an Florestans Arie, das Crescendo am Schluß — das reiche Gemüt des Meisters blickt aus allem diesem. Interessanter sind freilich die Beziehungen, in denen die zweite zur dritten steht. Hier läßt sich der Künstler recht deutlich in seiner Werkstatt belauschen. Wie er änderte, wie er verwarf, Gedanken und Instrumentation, wie er sich in keiner von seiner Florestanschen Arie losmachen kann, wie sich die drei Anfangstakte dieser Arie durch das ganze Stück hinziehen, wie er auch den Trompetenruf hinter der Scene nicht aufgeben kann, ihn in der dritten Ouverture noch weit schöner anbringt, als in der zweiten, wie er nicht ruht und rastet, daß sein Werk zu der Vollendung gelange, wie wir es in der dritten bewundern, — dies zu beobachten und zu vergleichen, gehört zu dem Interessantesten und Bildendsten, was der

Kunstjünger vornehmen, für sich benutzen kann. Wie gern möchten wir die beiden Werke Schritt vor Schritt verfolgen. Dies gelingt mit den Partituren in der Hand mit Genuß weit besser als mit Buchstaben auf dem Papier, weshalb wir nur in kurzem die wesentlichen Unterschiede berührten. Noch eines Umstandes müssen wir gedenken. In der Partitur, die sich im Besitz der HH. Breitkopf und Härtel befand, fehlten leider zum Schluß einige Blätter. Zum Zweck der Ausführung in den hiesigen Konzerten wurde diese Lücke durch eine entsprechende Stelle aus der dritten Ouverture ergänzt, und diese in der gedachten Ausgabe durch Sternchen bezeichnet. Jedenfalls war dies das einzig Schickliche, das sich thun ließ. Der Dirigent hat nun aber freilich zu thun, das Orchester so anzutreiben, daß die Stelle

(21 Takte vor dem Schluß) nicht zu langsam gegen den des Presto



hinterher komme. Der Übelstand wäre vermieden worden, wenn man nach dem Takte



der zweiten Ouverture (erste Violinstimme, neuntes System, letzter Takt) vielleicht gleich mit dem *fff* der zweiten Ouverture auf S. 68 der Partitur fortgefahren wäre. Der Verlust der kleinen Varianten in der Instrumentation, den das gänzliche Aufgeben des Presto nach der ersten Lesart mit sich brächte, scheint uns kein großer.

Andererseits muß man freilich die Pietät gelten lassen, die keinen Takt opfern wollte. Sollte sich aber in der Welt keine zweite Abschrift der Ouverture vorfinden, die auch den vollständigen Schluß enthielte?

Drei Preissonaten

für das Pianoforte komponiert von C. Vollweiler in Petersburg, J. E. Leonhard in Lauban, J. P. E. Hartmann in Kopenhagen.

Gekrönt vom Preisinstitut des Norddeutschen Musikvereins in Hamburg.

Obige Werke lassen sich füglich aus zwei Gesichtspunkten betrachten: als Preissonaten, — als Sonaten überhaupt. Diese könnten allenfalls Versuche sein und sie würden schon der würdigen Form halber, in der sie auftreten, die Sympathieen des Kritikers für sich haben; an jene stellt man höhere Ansprüche, wie etwa an gekrönte Häupter selbst, die dem Volke vorangehen sollen in aller Art. Freilich in der Kunst giebt es kein Erbrecht; ihre Kronen wollen verdient sein; und an dem Lorbeer, ehe er auf einem Dichterhaupte festsitzt, zerren oft tausend Hände und nicht in der besten Absicht. Künstlerische Wettkämpfe sind denn gut dazu, Talente schneller zu erforschen und der Welt bekannt zu machen. Zwar der Kritik sind sie deshalb noch nicht entzogen; aber der Masse imponiert ein Preiskollegium immer, wie den Künstlern selbst, die sich ihm ja sonst nicht unterworfen haben würden. Das aber offenbar Schlechtem von ausgewählten Richtern ein Kranz zugesprochen würde, wäre beispiellos. Verdienstliches mag denn auch durch den letzten Wettkampf einiges erzielt worden sein.

Von den drei Siegern war dem Publikum vielleicht nur der dritte bekannt; die zwei andern hätten vielleicht noch lange arbeiten und warten müssen, ehe ihre Namen der öffentlichen Aufmerksamkeit für wert befunden worden. Man weiß, der Ruf ist jetzt nicht mehr so wohlfeil als sonst; sie werden also

die Gunst Apolls zu würdigen verstehen. Sehen wir jetzt ab von allen äußerlichen Interessen und die Kompositionen selbst etwas genauer an.

Die erste Sonate geht aus G moll. Die Folge der Sätze ist die gewöhnliche. Was sie musikalisch ausspricht, ist nicht neu, alles auch nicht Musik. Der Komponist steht einigermaßen noch unter der Herrschaft des Virtuosen; doch bringt er nirgends geradezu inhaltloses Passagenwerk. Hier und da blickt Hummel als Vorbild durch, auch jüngere Komponisten scheint er zu kennen und lieben. Das Instrument ist wirkungsvoll, in moderner Weise behandelt, wie denn der Komponist überhaupt ein brillanter Spieler scheint. . . . . .

Wir kommen zur zweiten Sonate, vom Komponisten Sonata quasi Fantasia genannt; sie ist mehr sonderbar als schön, in gewisser Art originell. Der Komponist hat sich nämlich darauf capriciert, die Sonate, sogar in ihren Nebenteilen, über ein Thema zu machen. Welche drückende Fessel er sich damit angelegt, wird er selbst am besten wissen; immer verdient aber eine solche Selbstbeschränkung ein gewisses Lob, das wir um so lieber spenden, je mehr wir überzeugt sind, daß es ihm andere, die von der Schwierigkeit einer solchen Arbeit keinen Begriff haben, nicht spenden werden. Denn freilich — was hat er erreicht durch diese Sonderbarkeit? Sein Stück leidet an einer fast abmattenden Einförmigkeit und die Kunst ersetzt nicht, wo die Natur mangelt. Wir wissen wohl von Bach und andern verwickelt kombinierenden Künstlern, wie sie auf wenige Takte, oft Noten ganz wundersam gefügte Stücke gegründet, durch die sich jene Anfangslinien in unzähligen Verschlingungen hindurchziehen, von Künstlern, deren inneres Ohr so bewundernswürdig fein schuf, daß das äußere die Kunst erst mit Hilfe des Auges gewahr wird. Aber sie waren Meister der ersten Ordnung, denen in Laune gelang, was dem Jünger Schweißtropfen kostet. Ihre tiefe harmonische Kunst gewährte wenigstens von dieser Seite ein Interesse. Der obigen Sonate und ihrem Komponisten wollen wir den besten

Willen und das ernste Streben, aus Wenigem Viel hervorzuzaubern, nicht absprechen; aber der Eindruck seiner Komposition spricht dafür, daß er mit seiner Arbeit etwas Undankbares unternommen, daß er seine Kräfte in einer unnatürlichen Spannung versucht, die auch dem wohlwollenden Beschauer ein Mißbehagen verursachen muß. Noch dazu ist das Grundthema nicht einmal sein eigen und unterscheidet sich nur rhythmisch vom ersten Thema der Beethovenschen A-Sonate für Pianoforte und Violine, oder, geht man noch weiter zurück, von der Fuge in G moll aus dem wohltemperierten Klavier von Bach. Andererseits erinnert die Art seines Auftretens an die letzte große Sonate in C von Beethoven. Davon abgesehen, so hat der Komponist aus ihm gemacht, was es nur irgend hergab. Es erscheint in wohl 50 verschiedenen Gestalten, als Melodie, als Baß, als Mittelstimme, per augmentationem simplicem und duplicem, desgleichen per diminutionem, wohl auch in Engführungen ꝛc. ꝛc. Im ersten Satze interessiert das noch. Beginnt aber das Adagio wieder mit der Figur, dann das Scherzo, und dann das Finale, und, wie gesagt, nicht allein in dem Haupt-, sondern auch in den Nebenthemas, so möchte sich das Ohr apathisch abwenden, das so unbarmherzig von dem

verfolgt wird. Dies ist das Zuviel der Durchführung, das nahe an künstlerische Absicht grenzt; statt lebendiger That trockene Formel. Aber auch dieser Art der Komposition wollen wir nicht entgegentreten, sobald sie sich giebt als was sie ist, als Studie für den jungen Komponisten selbst. Für eine Preissonate aber, um die sich ein eben erteilter Lorbeer anschmiegt, halten wir die Sache für zu gemacht. Im übrigen sind wir, wie gesagt, weit entfernt, dem Komponisten ein schätzenswertes Talent, das bei guten Mustern in die Schule

gegangen, abzusprechen. Er will nur vielleicht zu viel und tötet am Ende den Rest Naivetät, der noch in ihm sein mag. Sagt ihm das nie eine innere Stimme? Oder ist er schon glücklich an jenem Kreuzweg vorüber, wo sich Natur und Affektation trennen?

Die dritte Sonate liegt uns noch vor, dieselbe, die den letzten Preis davon getragen. Da blickt uns denn gleich ein sinniges Gemüt entgegen; im schönen Flusse der Gedanken bewegt sich die Komposition vorwärts; neue treten hinzu, die alten tauchen wieder auf; sie umschlingen sich, trennen sich wieder. Wie eine schöne Gruppe löst sich das Ganze und verschwindet leicht und anmutig, wie es begonnen. Nach diesem Stücke fühlt man den Druck einer Künstlerhand; nur einer solchen konnte das gelingen. Eine Romanze hebt an, nach einem etwas herben Vorspiele, diese selbst; mit mildem Ernst wird uns was erzählt, was wir schon gehört zu haben glauben. Das Ganze fesselt noch immer, wenn es uns auch nicht den ersten Satz vergessen macht. Ein Scherzo folgt der hübschesten Art; in anmutiger Folge wechseln starke und leise Stimmen und nahen und fliehen; das Trio erklingt wie die Mahnung eines Freundes; aber das Necken der ersteren beginnt von neuem. Das Finale weicht vom früheren anziehenden Novellencharakter der Sonate etwas ab und greift zu stärkeren Farben, gleich als hätte der Komponist ein Orchesterstück damit ersetzen wollen. Es gefällt uns an der Sonate am wenigsten; immer aber gewahrt man auch an ihm die tüchtige Hand eines Musikers, der mit Absicht etwas Künstlicheres liefern wollte. Dieser vor allen, klang es nach der Sonate in uns, gebührt ein Preis, und in ihr wieder vor den andern dem ersten Satze. Wenn wir in der ersten (von Vollweiler) einen Klavierspieler erkannten, der sich mit Talent auch der Komposition zugewendet, in der andern (von Leonhard) einen Musiker, der sich den Weg zur Vollendung durch Verstandesspiele in etwas zu erschweren scheint, so spricht aus der von J. P. E. Hartmann der Künstler zu uns, der uns

versöhnt durch die harmonische Ausbildung seiner Kräfte, der, Herr der Form, kein Sklav seiner Gefühle, uns überall zu rühren und fesseln versteht.

Dies ist unsere Meinung, und weicht sie einigermaßen von der der Preisrichter ab, so sei damit in keinem Falle ihr guter Wille in Zweifel gezogen, das Verdienst nach Würden zu belohnen. Aber es ist schwieriger, aus funizig Menschen den besten herauszufinden, als aus dreien. Und dann — auch wir können irren, unsere Absicht aber war die beste. —

Liederschau.

Carl Zöllner,[1]) Liebesfrühling von F. Rückert. Neun Lieder mit Begleitung des Pianoforte.

Diese Lieder erheben sich weit über die Mittelmäßigkeit, wie sie in neuester Zeit im Liederfach wahrhaft entsetzend überhand genommen. Wir machen doppelt aufmerksam auf sie, die im Anfange schlicht, wohl gar etwas prosaisch erscheinend, bei genauerer Bekanntschaft immer mehr gewinnen müssen und einen wahren Gesangsmenschen verraten, wie wir unter Hunderten nur zu einzelnen finden. Jene Schlichtheit geht namentlich die Begleitung an, die ohne Gesang beinahe dürftig und bedeutungslos zu nennen wäre. In denen von Zöllner liegt die Kraft in der Melodie der Gesangstimme; sie eben in ihrer ganzen Innigkeit zu würdigen, dazu gehört ein Sänger, der auch zu sprechen versteht, und wie sie jeder Bewegung des Gedichtes liebend nachfolgt, so wollen wir es auch durch den Sänger wieder empfinden. Wie oft wird uns das geboten? Gute Liedersänger sind fast noch seltener als gute Liederkomponisten. Die Zöllnerschen Gesänge gradezu zu entstellen, würde zwar nur völlige Talentlosigkeit vermögen, sie sind dazu

1) Der bekannte Pfleger des Männergesanges (1800—1860).

zu natürlich und stimmrecht; sie aber gegen oberflächliche Auffassung und vornehme Geringschätzung zu wahren, dazu kann ein öffentliches Wort wohl beitragen. Wir möchten so die Lieder einem edeln Gestein vergleichen, wie es sich oft unter unscheinbarer Erdrinde verbirgt; es gehört Fleiß und Liebe dazu, es hell ans Tageslicht zu fördern. Dann aber gewiß wird man sich des echten reinen Glanzes erfreuen, den sie ausstrahlen. Rückert, der Deutsche durch und durch, — nur von „östlichen Rosen" zuweilen überstrahlt, — war auch gerade der Dichter, der dem Komponisten besonders zusagen mußte. Im „Liebesfrühling" steht Blüte an Blüte; die deutschen Komponisten sind erst seit kurzem dahinter gekommen. . . . . .

Henry Hugh Pearson, sechs Lieder von Robert Burns für eine Singstimme mit Pianoforte.

Werk 7.

Ein eigentümlicher Geist weht uns aus diesen Gesängen, nicht der eines Meisters, aber der einer interessanten ausländischen Persönlichkeit. Die Lieder leiden fast sämtlich noch an einer gewissen Überfülle, wie sie teils Unsicherheit im Technischen, teils die Absicht, alles gleich möglichst gut machen zu wollen, in jungen Komponisten oft erzeugen. Beides, hoffen wir, wird sich mit dem reiferen Alter durch Übung und Selbsterkenntnis mildern. Um es kurz zu sagen, es scheint uns zu viel Aufwand gerade an diese Texte verschwendet; es sind zu viel Noten zu den einfachen Worten. Das Lob des Fleißes soll damit dem jungen Künstler in keiner Weise vorenthalten sein; gerade die warme, liebevolle Behandlung, die aus den einzelnen Liedern spricht, nimmt uns für ihn ein; aber er that zu viel und fehlte ästhetisch, während er freilich überall das Beste wollte. Die Burnsschen Gedichte lehnen vornherein, zum größten Teile wenigstens, jene breitere Form der Behandlung ab, wie sie in der Komposition ersichtlich ist; es sind wohl Ergüsse einer wahrhaften Dichterstimmung, aber immer

schlicht, kurz und bündig; darum lieben ihn die Komponisten auch so sehr, darum fügen sich seine Worte wie von selbst zum Liede, und am natürlichsten in jene Form, wie sie dem wirklichen Volksliede eigen ist. Der Komponist wollte aber mehr als dieses; er giebt meistens große ausgeführte Stücke, die wohl einen strebsamen Musiker verraten, mit der naiven Form der Gedichte aber im Widerspruche stehen; oft hat seine Musik sogar einen dramatischen oder theatralischen Anstrich, und hier scheint er am weitesten vom Ziele zu sein. Halten wir also die Auffassung der Gedichte für zum Teil verfehlt, und namentlich das erste, dritte und fünfte Lied für viel zu anspruchsvoll und schwerfällig, so müssen wir doch auch in diesen manches Eigentümliche anerkennen und vor allem ein charakteristisches Etwas, eine kräftige edelmännische Gesinnung, wie wir sie an so vielen seiner Landsleute zu finden gewohnt sind. Dies läßt sich nicht mit Worten nachweisen; dies muß jedem sympathisch aus seiner Musik entgegenwehen. Jedem kräftigeren männlichen Ausdruck, wenn er freilich wie hier auch noch nicht ganz gebildet erscheint, müssen wir aber das Wort reden in der musikalischen Gegenwart, die sich so überwiegend und gerade in ihren beliebteren Meistern zum Entgegengesetzten neigt, als ob nicht noch vor kurzem ein Beethoven gelebt, der es sogar in Worten ausgesprochen: „dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geist schlagen; Rührung paßt nur für Frauenzimmer". Daran aber denken die Wenigsten und sinnen gerade auf stärkste Rührung. Man sollte sie zur Strafe sämtlich in Weiberkleider stecken. Also Schluchzen und Weinen ist die Sache unsers Engländers nicht; er giebt markigere Melodieen, als man sie gemeinhin in deutschen Liederheften findet, und dies macht ihn uns wert. . . . . .

Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello.

Alexander Fesca,

Zweites großes Trio. Werk 12. — Drittes großes Trio. Werk 23.

Leider liegen uns von diesen, wie den meisten später zu besprechenden Trios, keine Partituren vor; auf Infallibilität des Urteils machen die folgenden Zeilen daher keinen Anspruch, und mögen mehr als ein Hinweis auf die neuen Erscheinungen im Gebiete der Triokomposition, denn als kritisches Spiegelbild gelten. Überdies sind die einzelnen Verfasser bekannt genug, so daß jedermann weiß, was er ungefähr von ihnen zu erwarten hat, was nicht.

Das erste Trio des obengenannten jungen Komponisten besprach die Zeitschrift schon vor längerer Zeit und sagte dort: „es habe eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Komponist selbst". Dieser Ausspruch, gut wie schlimm zu deuten, findet auch auf seine zwei spätern Trios Anwendung. Wie jenes, zeichnet offenbar auch diese ein rasches flüchtiges Wesen aus, wie es uns wohl auf Augenblicke gefallen kann. Ein ganzes Künstlerleben aber schmetterlingsartig durchzubringen, scheint uns dieses denn doch zu kurz. Wir wissen nicht, ob Hr. Fesca dies im Sinne hat; aber die Anlage geht ihm dazu nicht ab. Er hüte sich also. Die giftigen Blumen sind hier der Beifall des gewöhnlichen Haufens, gewisse Blicke sentimentaler Frauen. Der wahre Künstler gedeiht aber nur anderswie, — in der Einsamkeit oder im Umgange mit Künstlern, und nichts entnervt mehr, als der Beifall Mittelmäßiger. Tiefe kann sich freilich niemand geben; aber lernen und streben soll man immer. Wir wissen in der That an beiden Trios nichts auszusetzen, als die mittelmäßige Stufe, die sie überhaupt einnehmen; auf dieser leistet der Komponist gewissermaßen schon Vollkommenes, die Form wird ihm leicht, es fehlt ihm nicht an hübschen Melodieen, er schreibt dankbar für den Spieler; eine gewisse jugendliche Offenheit steht ihm ganz

besonders an. Aber die Form ist auch bequem und gewöhnlich, den Melodieen fehlt es an mannigfaltigem Ausdruck, und vergebens würde man in beiden Werken nach eigentümlicherem, höherem Aufflug, ja nur nach dem Willen dazu suchen. Mit einem Worte, der Komponist scheint mit seinem Talent, mit dem, was er bis jetzt gelernt, zufrieden, nnd glaubt damit für sein Leben auszukommen, was wir mehr wünschen als glauben möchten. Doch fürchten wir auch nicht zu viel! Hat doch jedes Künstlerleben seine Ferienzeiten, wo es sich bequem schaukeln möchte auf der Gegenwart; die ihn dann zu neuer Arbeit ruft, die Stimme wird nicht ausbleiben. Der Deutsche hat so große Vorbilder hoher Männlichkeit; an diese blicke der Jünger zuweilen hinauf, wie an Bach, der alle seine vor dem dreißigsten Jahre geschriebenen Werke als für nicht existierend erklärte, an Beethoven, der noch in seinen letzten Jahren einen „Christus am Ölberg" nicht verwinden konnte. Wird es euch, junge Künstler, da manchmal nicht bange, was nach etwa fünfzig Jahren ihr über eure Kompositionen beschließen werdet? Aber freilich, was Könige wegwerfen, das verschlingen die Krämer noch gierig genug. Gewiß, ihr verbrennt keines eurer unsterblichen Werke, und so erfreut euch denn eures kurzen Lebens, aber scheltet die Zukunft auch nicht, wenn sie vergessen hat. Ein Totalurteil über die neuern Werke des Hrn. Fesca liegt in dem Vorigen eingeschlossen; im Detail mögen sie gewiß noch manches enthalten, was eines besonderen Lobes wert wäre, das uns wegen Mangels einer Partitur entgangen. In der Auffassung des ganzen Künstlercharakters glauben wir aber nicht fehlgeurteilt zu haben, und so wollen wir uns und andere in der Zukunft, die alles klar macht, wieder an diese Zeilen einmal erinnern.

W. Reuling, großes Trio ꝛc.

Werk 75.

Die Werkzahl läßt schließen, daß wir es hier mit einem geschickten Musiker zu thun haben. So scheint es auch nach

der Klavierstimme und teilweisen Vergleichung der anderen Stimmen mit dieser, was uns den Mangel einer Partitur ersetzen mußte. Der Komponist ist überdies einer der Kapellmeister am Kärnthnerthortheater in Wien, der sich noch jüngst durch eine Oper bekannt gemacht. Wir haben es mithin in keinem Fall mit einem Novizen zu thun. Irren wir nicht, so wurde ihm bei Aufführung seiner Oper zum Hauptvorwurf gemacht sein Schwanken zwischen deutscher und italienischer Schule, so daß keine der Parteien, wie sie in Wien auf das Schroffste sich gegenüberstehen, sich mit dem Werke befriedigt erklärte. Hundert anderen Wiener Komponisten ist schon das Nämliche mit dem nämlichen Erfolge gesagt worden; sie wollen das Eine und können das Andere nicht lassen, wollen Künstler sein und auch dem Plebs gefallen. Das hundertfältige Mißlingen solcher Bestrebungen, hat es ihnen noch nicht die Augen geöffnet, daß auf diesem Wege nichts zu erreichen ist, daß nur einer zum Ziele führt, der: nur seine Pflicht gegen sich als Künstler und die Kunst zu erfüllen? — Wir knüpfen diesen Vorwurf an dieses Trio, das, obgleich vielleicht im schwächeren Grade als jene Oper, eine ähnliche Tendenz, wie sie in jener Ansicht ausgesprochen, zu verfolgen scheint. Wie gesagt, wir glauben, daß das deutsche Künstlerelement in dem Komponisten zur Zeit noch überwiege; aber der entschiedene Fortschritt beginnt erst mit dem entschiedenen Aufgeben alles dilettantischen Behagens, aller italienischen Einflüsse. Haben wir Deutsche denn keine eigentümliche Gesangweise etwa? Hat nicht die jüngste Zeit gelehrt, wie es in Deutschland noch Geister und Meister giebt, die der Gründlichkeit die Leichtigkeit, der Bedeutung die Grazie beizugesellen wissen? Spohr, Mendelssohn und andere, sie wüßten nicht auch zu singen, nicht auch für den Sänger zu schreiben? Dies ist's, worauf wir die deutsch-italienische Zwitterschule aufmerksam machen möchten, wie sie namentlich in Wien ihre Anhänger hat. Es geht nicht: die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge wahrhafter deutscher; man

kann nicht mit dem einen Fuß auf einer Alpe und mit dem andern auf bequemem Wiesengrunde stehen. Daß in dem Komponisten, von dem wir sprechen, ein edlerer Trieb vorwalte, zeigt schon die Gattung, für die er schrieb. Im Kammerstil, in den vier Wänden, mit wenigen Instrumenten zeigt sich der Musiker am ersten. In der Oper, auf der Bühne, wie vieles wird da von der glänzenden Außenseite zugedeckt! Aber Auge gegen Auge, da sieht man die Fetzen alle, die die Blößen verbergen sollen. Freudig erkennen wir es denn an, daß uns auch aus der Kaiserstadt wieder einmal ein Werk kömmt, das wenigstens einer gediegenen Kunstform zufällt, mit Bedauern sagen wir's, aus derselben Stadt, der vordem geweihten, die „manch ein guter Geist betrat", derselben, die uns gerade unsere Meistertrios, die Beethovenschen und Schubertschen brachte. Früher hieß der Wiener Hofkomponist W. A. Mozart, jetzt ist es Gaetano Donizetti geworden, und mit einem Gehalte, der seinem innern schwerlich entspricht. Das ist in wenig Worten die Geschichte Wiens von sonst und jetzt. Scheint denn leider in jener Residenz für einige Augenblicke der Italianismus gesiegt zu haben, so wollen wir guten deutschen Philister, die noch auf Bach und andere etwas halten, dennoch so lange wie möglich standhalten, und wenigstens in der Stube so viel gute Musik machen, als wir sie im Theater nicht zu hören bekommen. In diesem Sinne sei denn auch das Trio begrüßt, und klimme der Komponist, wie jeder, der es kann, auf schöner Kunstleiter weiter, die zu vielleicht bescheideneren, aber dauerhafteren Triumphen führt, während das morsche, mit Allerhand-Kränzen behangene Gerüst italienischer Marktschreierei doch über kurz und lang einmal wieder zusammenstürzt. —

H. Marschner, großes Trio ꝛc.

Werk 111.

Es ist dies Trio das erste größere Kammermusikstück von Marschner, das wir kennen lernen. Und wie es an einem

älteren Künstler immer erfreut, wenn er sich in neuen Gattungen versucht, gleichsam zum Selbstgeständnis, daß er sich selbst noch nicht am Ziele glaube, daß er noch ein warmes Streben in sich bewahre, so waren auch wir über die Erscheinung erfreut, deren genauere Bekanntschaft unser günstiges Vorurteil auch nichts weniger als abschwächte. Zwar wir sind nicht blind gegen die einzelnen Mängel auch dieses Werkes, gegen jene schwächeren Partieen der Komposition namentlich in den zweiten Themas und in der sogenannten Verarbeitung, wo der Komponist zu rasch verfahren, zu schnell mit dem zuerst Gefundenen sich begnügt; dagegen thut aber die Marschnern immer eigentümliche Frische wohl, die forteilende Bewegung des Ganzen, die sichere Hand, mit der er die einzelnen Sätze charakteristisch hinzustellen weiß. Man findet somit in dem Trio ungefähr denselben Künstler wieder, als man ihn aus seinen großen dramatischen Arbeiten kennt. Das Einzelne, das Detail ist nicht immer das Vorzügliche; das Ganze aber ist es, die Totalwirkung, die den Mangel kunstreicher gediegener Detailarbeit wenn nicht vergessen, so doch übersehen läßt. Wenn wir unter Vorzügen der Detailarbeit jene Selbständigkeit und lebendige Fortbewegung der einzelnen Stimmen, jene bedeutungsvollere Behandlung auch der Übergangsstellen (so z. B. wenn sich der Satz aus der Moll- in die Durtonart wendet), jene feineren Bezüge zwischen dem Hauptthema und der Verarbeitung der anderen Motiven meinen, wie wir es z. B. in Beethovenschen Kompositionen, die Totalwirkung keineswegs beeinträchtigend, wiederfinden, so werden uns einsichtsvolle Leser verstehen. Bei Marschner dominiert meistens die Oberstimme; zu tieferen Kombinationen zu gelangen, ist es als gönne er sich die Zeit nicht; es reißt ihn unwiderstehlich nur nach Ende, nach der Vollendung des Stückes hin. Ähnlich dem wirken auch seine Kompositionen; man fühlt sich fortgerissen, geblendet; große Talentzüge blitzen uns überall entgegen; bei genauerer Untersuchung stellen sich aber auch die oberflächlicher behandelten Seiten der Komposition heraus. In

einem Bilde zu sprechen, er giebt uns die goldenen Früchte seines Talentes in oft irdenen Schalen. Seien wir denn vor allem dankbar gegen jene, gegen die Lichtseiten des Trios. Wie gesagt, es bildet — bis auf das Adagio, das uns nicht zu gleicher Zeit mit den andern Sätzen entstanden zu sein scheint — ein lebendiges, wirkungsvolles Ganzes. Die Tonart ist im Anfang- und Schlußsatz, wie im Scherzo G moll, die des Adagio das in dieser Folge befremdende As dur. Jene Sätze haben sämtlich einen wilden, leidenschaftlichen Charakter, während das Adagio den ganz entgegengesetzten der Mildheit und Ruhe trägt. Der Umstand, daß das Adagio im letzten Satze wieder zum Vorschein kommt, könnte unsere Vermutung, daß es zu anderer, früherer oder späterer Zeit als die andern Sätze geschrieben sei, etwas schwankend machen. Doch weiß man, wie einem gewandten Komponisten solche Rückblicke oft mit leichter Mühe auch nach Abschluß eines Satzes noch gelingen. Im übrigen geschieht jener Rückblick in sehr zarter Weise und thut gerade im unruhigen Treiben des letzten Satzes wohl. Das Adagio selbst hat eine reizende, Marschnern ganz eigentümliche Gesangweise; wir halten es für das Ursprünglichste im ganzen Trio. Das Violoncellsolo, das sie beantwortet, ergeht sich dagegen zu breit unserer Meinung nach und scheint uns auch in melodischem Bezug zu gewöhnlich, fast theatermäßig. Wo sich Marschner schon oft mit Glück bewegt, in der Sphäre des Spuk- und Märchenhaften thut er es auch im Trio mit Wirkung, im ersten Satze weniger, im Scherzo und Finale aber mit offener Lust an seinen Gebilden; diese letzteren Sätze sind auch die humoristischsten. Einige leichte Anklänge an das Franz Schubertsche Trio in Es dur erwähnen wir flüchtig.

Das Trio wird sich, glauben wir, verbreiten; wir sind nicht überreich an geistvollen Werken der Art, und dies letztere Prädikat gebührt dem Trio in jedem Fall. In der Ausführung bietet es keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten, namentlich ist das Klavier wirksam behandelt.

Louis Spohr, Trio 2c.

Werk 119.

Auch das Trio dieses verehrten Meisters ist, so viel wir wissen, seine erste derartige Komposition. Dieselbe freudige Bemerkung, die wir schon beim Eingang der Anzeige des Marschnerschen Trios aussprachen, müßten wir also bei diesem wiederholen. Und das unterscheidet eben die Meister der deutschen Schule von Italienern und Franzosen, das hat sie groß gemacht und durchgebildet, daß sie sich in allen Formen und Gattungen versuchten, während die Meister jener andern Nationen sich meistens nur in einer Gattung hervorthaten. Wenn wir daher einige der beliebten Pariser Opernkomponisten hier und da z. B. „große Künstler" genannt finden, so möchten wir erst fragen: wo sind denn eure Symphonieen, eure Quartette, eure Psalmen 2c.? wie könnt ihr euch mit deutschen Meistern vergleichen wollen? So hat auch Spohr fast in allen musikalischen Formen gearbeitet vom Oratorium bis zum Lied, von der Symphonie bis zum Rondo für ein Instrument, und diese Vielseitigkeit ist nicht das Geringste, was ihn uns verehrungswürdig macht. Seine neue Gabe müssen wir denn als eine neue Blüte seines reichen Geistes begrüßen, die im Kranze seiner Schöpfungen sich gar wohl mitblicken lassen darf. Zwar Duft und Farbe sind dieselben, die wir schon kennen. Aber es scheint eine unerschöpfliche Gemütstiefe gerade in diesem Künstler zu liegen, daß er uns immer zu fesseln versteht, so sehr er sich auch gleichbleibt. Gewiß, Spohr könnte alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn auf den Augenblick erkennen. Von keinem Künstler der Gegenwart ist das in demselben Maße zu behaupten. Auf etwas anderes noch gründet sich aber das Interesse, das wir immer für seine Schöpfungen hegen müssen, nicht allein auf den Zauber seiner Eigentümlichkeit, sondern auf seine reiche Kunstbildung, auf die rein musikalischen Schönheiten im Gegensatz zu den charakteristischen seiner Individualität. Denn es kann

uns aus einer Musik ein bedeutender Charakter entgegentreten und ihr doch viel zur Meisterhaftigkeit fehlen. Spohr giebt uns alles in meisterhafter Form, und selbst Gekanntes in gewählter Gewandung. Er wird nicht müde, seinem Werke die größte Vollendung zu geben. Man sehe z. B., wie er das erste Thema des ersten Satzes seines Trios, so oft es wiederkommt, neu harmonisiert. Ein bequemer Künstler hätte es ohne Mühe einmal wie das andremal gemacht. Von seinem gewissenhaften Fleiß, der sich mit dem vorrückenden Alter des Künstlers eher gesteigert als vermindert zu haben scheint, haben manche gar keine Vorstellung; es rächt sich aber auch genug an ihren Werken. Doch was bemühen wir uns, Spohrs große Künstlertugenden auseinandersetzen zu wollen, worüber die Welt schon längst einig ist. Auch das Trio ziert seinen Meister; es ist aus einem Guß von Anfang bis Ende, und nur das Adagio nach unserer Meinung etwas matter. Die anderen Sätze haben die eigentümlichsten Vorzüge; der erste ist ein feines Gewebe, von sicherer Hand kunstreich ausgeführt. Das Scherzo gehört zu Spohrs vorzüglichsten, die er geschrieben; man verlangt es wieder und wieder zu hören. Der letzte Satz hat ein durch Spohr selbst etwas allgemein gewordenes Motiv, im Ganzen herrscht aber ein außerordentlicher Schwung, das Violoncell-Pizzicato nicht zu vergessen und die schön eingewebte Melodie aus dem Adagio. Welchen Charakter das Trio im übrigen atme, wir brauchen's wohl nicht auszusprechen. Spohr im ersten, Spohr im zweiten Satz, und überall. Paßt auf irgend jemanden Schillers: „doch Schöneres kenn' ich nicht, so lang ich wähle" 2c., so ist es auf ihn. Mög' er noch lange unter uns wirken!

Deutsche Opern.

Adele de Foix, große Oper . . . von C. G. Reißiger. Vollständiger Klavierauszug.

. . . . . .

Die deutschen Komponisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publikum gefallen zu wollen. Gebe aber nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefinnerliches ganz aus sich heraus, und er soll sehen, ob er nicht mehr erlangt. Wer dem Publikum immer mit ausgebreiteten Armen entgegenkommt, den gewöhnt es sich endlich über die Achsel anzusehen. Beethoven ging mit gesenktem Kopf und untergeschlagenen Armen einher, da wich der Plebs scheu auseinander, und nach und nach wurde ihm auch seine ungewöhnliche Sprache vertrauter.

An obiger Klippe, fürchten wir, ist auch Reißiger teilweise gescheitert. Der ungeheure Succes des „Freischütz", scheint es, hat die deutschen Komponisten zu Anforderungen an Beifallsbezeugungen verleitet, die nun einmal nicht durch Absicht herausgefordert werden können. Muß denn alles gleich Furore machen sollen? Gehören denn zu allem Posaunen und Pickelflöten? Sie schimpfen auf die italienischen Komponisten und scheuen sich doch nicht, oft mit denselben Mitteln zu wirken; man kennt den Unsinn und begeht ihn doch. Wo soll denn da die Achtung des Publikums herkommen, das auch seine Meriten hat und oft heller sieht, als man glauben sollte! Noch einmal: gebt nur einmal eine recht originelle, einfach tiefe, deutsche Oper, schreibt, als gäb' es kein Publikum, aber zeigt den echten Künstler, die echte Bildung, und wir wollen sehen, ob ihr euch dabei nicht besser steht. Vielmal ist das schon gesagt worden, aber nie war es nötiger als jetzt, wo der Glaube des Publikums an deutsche Opernkomponisten immer tiefer und tiefer zu sinken anfängt. Schon sehen wir italienische Truppen sich mehrer deutschen Bühnen bemächtigen;

französische könnten leicht nachfolgen. Also achtgegeben, daß man euch nicht euren eigenen Boden unter den Füßen wegzieht. . . . . .

Johann Huß, Oratorium von Prof. Dr. A. Zeune, komponiert von Dr. C. Löwe.

Werk 82.

Wir freuen uns der Thätigkeit des geistvollen Mannes, von der uns obiges Werk wieder Zeugnis giebt. Sein neues Oratorium reiht sich in seiner Tendenz, den früheren derartigen Kompositionen Löwes an; es ist, schon vom Dichter, nicht für die Kirche gedacht, und hält sich, für den Konzertsaal passend oder auch bei musikfestlicher Gelegenheit wohl anzubringen, zwischen Oper und Oratorium. Wir haben noch kein gutes Wort für diese Mittelgattung; bei geistlicher Oper denkt man an etwas anderes, und dramatisches Oratorium trifft den Sinn auch nicht. Von mancher Seite ist sogar gegen die ganze Kunstgattung angestritten worden. Sollen der Musik aber Charaktere, eben wie Huß, Guttenberg, wie Luther, Winkelried und andere Glaubens- und Freiheitshelden, gänzlich entzogen bleiben, weil sie weder ganz für die Oper, noch ganz für die Kirche passen? Mir scheint, Löwe hat ein Verdienst um die Gattung, die wenn auch noch kein Epochenwerk geliefert hat, doch auch noch nicht zu Ende gedacht ist. Das rein biblische Oratorium kann darunter nicht im geringsten leiden und wird auch immer seine Komponisten finden. Aber wir wollen uns freuen, daß die Geschichte noch allerhand große Gestalten aufzuweisen hat, die sich die Musik nur anzueignen braucht, um nach einer neuen Seite hin zu wirken und sich auszusprechen. Von diesem Gedanken scheint auch Löwe auf das Innigste durchdrungen zu sein, da er nicht abläßt, den früher betretenen Weg zu verfolgen. Und hat er darauf noch keine glänzenden Triumphe errungen, so schrecke ihn das nicht ab; es braucht nicht alles in der Welt gleich Furore

zu machen und darf doch eines ehrenden Andenkens in der Kunstgeschichte gewiß sein. Das Verdienst, einen neuen Weg mit angebahnt zu haben, muß Löwe zugesprochen werden.

Hätte er's doch in der ersten Blüte seiner Manneskraft gethan, oder in der Zeit, der wir seine frischen kräftigen Balladen verdanken! Aber freilich, der Bildungsgang eines Künstlers läßt sich wohl hinterher erklären, vorher aber schwer lenken und vorausbestimmen. Zu stark wirken auch Leben und Verhältnisse oft ein. Aus dem Opernkomponisten Händel wird ein Oratorienkomponist; Haydn, der Instrumentalist, giebt uns im Greisenalter seine „Schöpfung"; Mozart mitten in seinen Operntriumphen sein „Requiem". Mögen solche Erscheinungen auch im tiefen inneren Wesen der Künstler begründet sein, — Leben, Umgebung, Verhältnisse bringen sie oft erst zur Reife.

Löwe, um mich eines Bildes zu bedienen, ist frühzeitig auf ein einsames Eiland geworfen worden. Was draußen in der Welt vorgeht, kommt nur erzählungsweise zu seiner Kunde, wie umgekehrt die Welt nur selten von ihm hört. Zwar Löwe ist der König dieses Eilandes und baut es an und verschönert es, denn die Natur hat ihn mit dichterischen Kräften ausgerüstet. Größeren Einfluß aber auf den Gang der Weltbegebenheiten ausüben kann er nicht und will es vielleicht auch nicht.

So gehört denn Löwe beinahe zu den Verschollenen schon, trotz seiner regen fortgesetzten Produktivität. Man singt wohl seine alten Balladen noch, und sein „Was ziehet und klinget die Straße herauf" ertönt noch aus der Kehle manches alten Burschen; aber seine späteren größeren Arbeiten sind kaum dem Namen nach bekannt geworden. Ungerechterweise, aber auch natürlicherweise. Und hier muß ich etwas aussprechen, was ich nur ungern thue, und möchte es mit dem Goetheschen Wort einleiten: „Wer sich der Einsamkeit ergiebt, ach, der ist bald allein". Zu lang anhaltende Abgeschiedenheit von der Welt schadet dem Künstler zuletzt; er fängt da oft

an, sich in gewisse Formen und Manieren einzugewöhnen, bis er sich plötzlich bis zum Sonderling, zum Träumer festgefahren. So weit mag er sich noch ganz wohl befinden. Aber donnert ihm nun einmal eine öffentliche Stimme ein „Hab' acht, Freund" entgegen, so verfällt er in Grübeln, in Zweifeln an sich, und der Pedanterie gesellt sich gar noch der Unmut, die Hypochondrie zu, dieser schädlichste Feind des Schaffens.

Wir sind weit entfernt, Obiges in seinem ganzen Umfange auf Löwe anzuwenden; aber es ist Gefahr für ihn da. Wie sein „Huß" unzweifelhaft eine Menge Stellen aufzuweisen hat, die den noch frischen elastischen Geist ihres Schöpfers bezeugen, so doch andere wieder, an denen wir die schädlichen Einflüsse einer isolierten oder sich selbst isolierenden Stellung wahrnehmen zu können glauben. Es giebt eine Pedanterie der Einfachheit, die sich zur künstlerischen echten Naivetät verhält wie Manier zur Originalität. Dem Laien sagt jene gar oft auch zu; der Künstler aber will auch immer musikalisch interessiert sein, und diesen letzteren Ansprüchen genügt der „Huß" eben nicht immer. Vielleicht empfindet das der Komponist selbst manchmal; denn er verfällt stellenweise in das andere Extrem und giebt z. B. im dritten Teile seines Werkes auf einmal eine höchst künstliche kanonische Messe. Aber daß er zwischen allzugroßer Einfachheit und Künstlichkeit die Mittellinie treffe, den eigentlichen Kunststil, dies wünschten wir, daß es ihm gelänge. Freilich, das Letzte ist das Schwierigste und, großes Talent vorausgesetzt, das Ergebnis vieler Studien, Erfahrungen an sich und anderen. Möchte unserm Tondichter sein Genius hold sein und ihn diesen Weg geleiten; aber auch jener wird es nicht allein vermögen, sondern unausgesetzter Fleiß, strenges Überwachen der Kräfte, eiserner Wille bis in die ältesten Jahre hinauf.

Wir gehen zur Begründung einzelner oben ausgesprochener Ansichten etwas näher auf das Oratorium ein, und müssen zuerst dem Dichter, gewiß auch im Sinne des Komponisten, einen Dank spenden für seinen Text. Es ist einer, der auch

ohne Musik sich des Lesens lohnte, seines Gedankengehaltes, der edlen echt deutschen Sprache, der natürlichen Anordnung des Ganzen halber. Wer an Einzelnem mäkelt, an einzelnen Worten Anstoß findet, der mag sich seine Texte bei den Göttern holen. Wir würden die Komponisten glücklich schätzen, die immer solche Texte zu komponieren hätten. . . . . .

Pianofortemusik.

Seit längerer Zeit ist über keine Pianofortekomposition in der Zeitschrift berichtet worden; es gab eben trotz der Massen, die täglich für dieses Instrument geschrieben werden, nicht viel neues zu bemerken. Die Meister der vorletzten Epoche sind teils verschieden, teils schweigen sie ganz; die der letzten Epoche verharren entweder in ihren Richtungen, über die schon zum öfteren in diesen Blättern geschrieben worden, oder sind gar zurückgegangen. Daneben wuchert jenes Unkraut fort, wie es zu allen Zeiten gewuchert hat; doch hat das Dreiblatt Czerny, Herz und Hünten bedeutend in der Gunst des Publikums verloren. Es wird ebensowenig auszurotten sein, wie eine gewisse Leihbibliothek-Litteratur; in einem Kunstblatte verdient sie nur die flüchtige Andeutung ihrer Existenz. Ein neues wahrhaftes Künstlertalent, das dem Klavier seine Kräfte widmete, ist noch nicht erschienen; einzelne erfreuliche, oder doch hoffnungsvolle Erscheinungen berühren wir später. . . . .

Vielem Geistvollen begegnen wir wieder in einigen Kompositionen Chopins: sie sind ein Konzert-Allegro (Werk 46), eine Ballade (Werk 47), zwei Notturnos (Werk 48) und eine Phantasie (Werk 49), und, wie alle von seiner Hand, im ersten Augenblick als Chopinsche Kompositionen zu erkennen. Das Konzert-Allegro hat ganz die Form eines ersten Konzertsatzes und ist wohl ursprünglich mit Orchesterbegleitung geschrieben. Wir vermissen in dem Stück einen schönen Mittelgesang, das sonst reich an neuem und glänzendem Passagenwerk

ist; wie es dasteht, schweift es zu unruhig vorüber; man fühlt das Bedürfnis nach einem nachfolgenden langsamen Satz, einem Adagio, wie denn die ganze Anlage auf ein vollständiges Konzert in drei Sätzen schließen läßt. Das Klavier zur höchsten Selbständigkeit zu erheben und des Orchesters unbedürftig zu machen, ist eine Lieblingsidee der jüngsten Klavierkomponisten, und scheint auch Chopin zur Herausgabe seines Allegro in der jetzigen Gestalt vermocht zu haben; an diesem neuen Versuche sehen wir indes von neuem ihre Schwierigkeit, ohne deshalb vom wiederholten Angreifen der Sache abzuraten. Bei weitem höher als das Allegro stellen wir die Ballade,[1]) Chopins dritte, die sich von seinen früheren in Form und Charakter merklich unterscheidet und, wie jene, seinen eigensten Schöpfungen beizuzählen ist. Der feine geistreiche Pole, der sich in den vornehmsten Kreisen der französischen Hauptstadt zu bewegen gewohnt ist, möchte in ihr vorzugsweise zu erkennen sein; ihr poetischer Duft läßt sich weiter nicht zergliedern. — Die Notturnos reihen sich in ihrem melancholischen Charakter, ihrer graziösen Haltung Chopins früheren an. Vorzüglich mag das zweite zu mancher Herzen sprechen. — In der Phantasie[2]) begegnen wir dem kühnen stürmenden Tondichter wieder, wie wir ihn schon öfter kennen gelernt; sie ist voll genialer einzelner Züge, wenn auch das Ganze sich einer schönen Form nicht hat unterwerfen wollen. Welche Bilder Chopin vorgeschwebt haben mögen, als er sie schrieb, kann man nur ahnen; freudige sind es nicht. —

W. Sterndale Bennett hat seit seinen reizenden, schon vor Jahr und Tag in der Zeitschrift besprochenen Diversions nur eine einzige Klavierkomposition veröffentlichen lassen: Suite de Pièces;[3]) sie reicht aber hin, die Achtung vor seinem schönen Talente zu erneuen. Sechs Stücke sind es ziemlich gleichen Charakters, die das Heft enthält, die sämtlich Zeugnis von der echten, alles wie nur im Scherz und Spiel voll-

1) As dur. — 2) F moll. — 3) Werk 24.

bringenden Schöpferkraft ihres Verfassers geben. Nicht das Tiefsinnige, Großartige ist es, was uns hier Gedanken weckt und imponiert, sondern das Feine, Spielende, oft Elfenähnliche, das seine kleinen, aber tiefen Spuren in unserm Herzen zurückläßt. Einen großen Genius wird daher Bennett niemand nennen wollen, aber von einer Genie hat er viel. In diesen Tagen, wo so viele unerquickliche Musik sich breit macht, das Äußere, das Mechanische bis zum Unmaß und Unverstand hinaufgetrieben wird, wollen wir uns aber doppelt erfreuen an jener natürlichen Grazie, jener stillen Innerlichkeit, wie sie Bennetts Kompositionen innewohnt. Wir zweifeln auch nicht, daß sich diese Art Musik, wie die ihr verwandten höheren und niederen Richtungen sich immer mehr Bahn brechen müssen, und daß, wie verschieden auch die Urteile über einzelne ihrer Vertreter ausfallen mögen, die Geschichte der Kunst der Periode, die das Kunstreiche und Seelenvolle wieder zu verbinden strebt, ihren hohen Platz über das, was Mode und Laune des Glückes gehoben, einräumen und sichern wird. Vieles ist schon gethan; und unter den Komponisten jener edleren, seltneren Richtung verdient auch Bennett eine Ehrenstelle. Schriebe er nur mehr! Aber es scheint, daß er selbst einsieht, er bewege sich auf einem kleinen Terrain und er dürfe nicht immer auf diesem verharren; denn, wie gesagt, wir lieben wohl die Elfenspiele, aber Mannesthaten noch mehr, und diese zu vollbringen, scheint das kleine Gebiet des Klaviers zu beschränkt; dazu gehört ein Orchester, eine Bühne. Doch wir schweifen zu weit von unserer Komposition ab, die ihrem Verfasser, möge seine Zukunft sein wie sie wolle, zur immerwährenden Ehre gereicht. Von einem Mißlingen der Form u. dgl. kann bei ihm schon gar keine Rede mehr sein; Anfang, Fortgang und Schluß des Stückes, alles gestaltet sich ihm meisterlich. Auf die Ähnlichkeiten seiner Kompositionen mit Mendelssohnschen ist schon öfters aufmerksam gemacht worden; man würde Bennett aber sehr unrecht thun und Urteilslosigkeit verraten, glaubte man mit so einem Ausspruche seinen Charakter

vollständig bezeichnet zu haben. Gewisse Ähnlichkeiten sind den verschiedenen Meistern der verschiedenen Epochen immer gemein gewesen; wie in Bach und Händel, wie in Mozart, Haydn und in den früheren Kompositionen Beethovens, ist es ein gewisses gemeinschaftliches Streben, was sie verbindet, das sich auch oft äußerlich ausspricht, gleich als ob sich einer auf den andern berufen möchte. Dieses Hinneigen eines edlen Geistes zu einem andern wird niemand mit dem Worte Nachahmung belegen wollen, und etwas Ähnliches liegt auch im Verhältnisse Bennetts zu Mendelssohn. Von Werk zu Werk hat sich aber Bennett immer eigentümlicher herausgestaltet, und in dem jetzt vorliegenden könnte, wie gesagt, nur das verwandte künstlerische Streben im ganzen an Mendelssohn erinnern. Eher möchten wir manchmal an ältere Meister denken, in die sich der englische Komponist eingelebt zu haben scheint; das Studium Bachs, und unter den Klavierkomponisten des D. Scarlatti, die Bennett vorzugsweise liebt, ist nicht ohne Einfluß auf seine Fortbildung geblieben, und er hat ganz recht, sie zu studieren; denn wer ein Meister werden will, kann es nur bei Meistern, — wenn wir natürlich auch nicht Scarlatti mit Bach auf eine Stufe setzen wollen. Von den einzelnen Stücken der „Suite“ — auch ein altes gutes Wort — möchten wir kaum einem vor dem andern den Vorzug geben. Jeder wird nach seiner Einsicht wählen. Die eigentümlichsten scheinen uns die zweite Nummer in ihrer eigentümlichen höchst zarten Gestaltung, und die vierte wegen ihres phantastischen Charakters. — .. ..

Julius Schapler, dessen Preisquartett als ein bedeutendes Musikstück bereits S. 100 f. angezeigt wurde, hat neuerdings eine Fantasia capricciosa gebracht. Den Eindruck jenes Quartetts noch im frischen Gedächtnis bewahrend, gingen wir mit Freude an die neue Komposition, fanden uns indes diesmal getäuscht. Der Titel mag vieles entschuldigen, aber nicht alles. Wir vermissen in der Phantasie einen wahrhaft schönen musikalischen Gedanken und den innerlichen Faden,

der auch die phantastische Unordnung durchschimmern soll, will sie anders im Bezirk der Kunst anerkannt sein. Offenbar hat der Komponist mit seinem Stück etwas gewollt, — was aber? verschweigt er uns. Gegen das Ende hin erscheint nämlich auf einmal, diesmal recht wie aus den Wolken kommend, der „Mond", d. h. ein Andante mit dieser Aufschrift. Was ihm vorangeht, ist kaum zu erraten; es fehlt uns der Schlüssel zur Auflösung. So vermuten wir denn, der Komponist hat irgend eine Begebenheit schildern wollen und, die Musik geheimnisvoller wirken zu lassen, die nötigen Andeutungen weggelassen. Damit that er aber sich und seinem Werke Schaden, dem wir wenigstens, wie es dasteht, kein Interesse abzugewinnen wissen. Die Musik ist eben so wenig an sich und könnte nur dadurch zu ihrer Bedeutung gelangen, wenn uns der Komponist die Bilder, die ihm jedenfalls vorgeschwebt, mit Worten genannt, wie er es bei dem „Mond" that. Ein nicht gutes Zeichen für eine Musik bleibt es aber immer, wenn sie einer Überschrift bedarf; sie ist dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch irgend eine äußere Vermittelung angeregt. Daß unsere Kunst gar vieles ausdrücken, selbst den Gang einer Begebenheit in ihrer Weise verfolgen könne, wer würde das leugnen; die aber, die die Wirkung und den Wert ihrer so entstandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe: sie brauchen nur die Überschriften wegzustreichen. Herr Schapler that es; aber die Probe fiel gegen ihn aus. Nichtsdestoweniger zählen wir sein Werk zu den bemerkenswerten und würden es ohnedies in diese Revue gar nicht aufgenommen haben. Auch im Verfehlten läßt sich oft ein Talent erkennen, und dieses ist dem Komponisten in jedem Falle zuzusprechen. — . . . . . .

Stephen Heller hat uns in einem Scherzo[1]) und einer Caprice[2]) neue Beweise seines geistreichen Talentes gegeben. Besonders glücklich finden wir das Scherzo; es ist voll von

1) Werk 24. (Sch.) — 2) Werk 27. (Sch.)

Humor und dabei von künstlerischer Form; wir fühlen uns vom Anfang bis Ende in der Nähe eines höchst lebendigen, liebenswürdigen Geistes, der, wie er zu scherzen und zu unterhalten, oft auch einen tieferen Gedanken heranzubringen versteht. Und scheint uns auch nicht alles der Erguß einer freischöpferischen Phantasie, nicht alles unmittelbar aus dem Innersten geflossen und mehr am Instrument gefunden, so müssen wir umsomehr wünschen, der Künstler bekomme Zeit und Lust, für Orchester zu schreiben, damit sein bedeutender innerer musikalischer Sinn sich immer mehr von der Herrschaft der mechanischen Einflüsse befreie, denen sich alle, die am Instrument erfinden, nicht leicht entziehen können. Hellers Klavierkompositionen tragen alle Anzeichen eines bedeutenden zukünftigen Orchesterkomponisten in sich; sie wären mit wenigen Abänderungen auf das Wirkungsvollste zu instrumentieren; man hört, wie ihm hier Violinen, dort Hörner ꝛc. vorgeschwebt. Es wäre schade, wenn uns Paris, das zeitraubende Leben dort einen Orchesterkomponisten zu Schanden werden ließe, den die Natur mit so entschiedener Befähigung ausgerüstet. Den Klavierspielern würde, wenn H. sich der Orchesterkomposition zuwendete, freilich mancher Genuß entzogen werden; denn man erholt sich von dem nichtswürdigen Klavierpassagenkram gern an festeren Gebilden, wie sie symphonieartig in Hellers Kompositionen oft auftauchen. Wir würden aber den Genuß gern gegen den reicheren vertauschen, den das aller Nuancen fähige Orchester zu bereiten imstande ist; und daß er auch dieses mit der Zeit sich unterthan machen würde, dafür spricht sein Talent, die Stufe, auf der er überhaupt schon als Musiker steht. Sehen wir aber von diesen Wünschen ab, so müssen wir nochmals eingestehen, das Scherzo ist geistreich und fein genug, als daß wir unzufrieden sein dürften. Allen wird freilich seine und solche Musik überhaupt nicht zusagen, und kann es nicht. Sie zu verstehen, zu lieben, gehört wohl mehr dazu, als bloße Dilettanten-, selbst Musiker-Bildung. Aus diesem spielenden Humor erklingt mehr als bloß musika-

lische Erfahrung. Wer Shakspeare und Jean Paul versteht, wird anders komponieren, als der seine Weisheit allein aus Marpurg 2c. hergeholt; wer im Strom eines reichbewegten Lebens anders, als wer den Kantor seines Ortes für das Ideal möglicher Meisterschaft hält, — und dies bei übrigens gleichen Talenten, gleich ernsten Studien. Eine andere als bloß musikalische Bildung und Erfahrung spricht auch aus den Kompositionen unseres jungen Künstlers; wir wollen nichts hineinklügeln, aber wir wissen, das ist nicht für jedermann. Auch in der Caprice findet sich Ausgezeichnetes; doch steht sie an Naivetät, an Grazie gegen das Scherzo zurück. Die Gesangstelle darin scheint uns karg; dagegen sprüht auch in ihr humoristisches Feuer unausgesetzt, wie man das Ganze einem künstlichen Feuerrade vergleichen möchte, das uns in seinem buntfarbigen Umschwunge eine Weile ergötzen will. Das Crescendo (S. 11 und 12) macht eine symphonieartige Wirkung, ohne ins Triviale der gewöhnlichen Crescendos zu fallen; wir kennen nichts Ähnliches für Klavier, der Spieler kann sich hier im größten Glanze zeigen. — . . . . . .

Wir sprachen zum Schluß unseres letzten Artikels von Kompositionen zweier junger dänischer Musiker, von Löwenskiold und Hornemann; soeben wird uns eine neue Klavierkomposition eines dritten gleichfalls jungen Dänen N. W. Gade mitgeteilt, desselben, der schon durch seine Ouverture „Ossian" sich bekannt gemacht, so reiche Hoffnungen für die Zukunft erweckt. Scheint er auch im Orchester in seinem eigentlichen Elemente, so verrät doch auch die erste Klavierkomposition, die mit seinem Namen vor uns liegt, den kenntnisreichen Musiker und jedenfalls ein inniges poetisch-musikalisches Gemüt; sie heißt „Frühlingsblumen" und besteht aus drei kleinen Stücken, die diesen Titel zu tragen vollkommen verdienen. Es sind eben stille bescheidene Kinder seiner Phantasie, hier und da an ähnliche Mendelssohns, auch Henselts erinnernd, doch auch fesselnd durch die eigene nordische Färbung, die schon in der Ouverture „Ossian" zu bemerken war. Was ist doch alles

Virtuosengeklimper gegen solch' anspruchlose sittige Musik! Aber die Gegenwart fängt an zu erkennen, und „die sich selbst erniedrigen, sollen erhöhet werden". Doch genug der Worte über die kleine Komposition, die für sich selbst spricht. — . . . . .

Wir beschließen unsern Überblick mit einigen Bemerkungen über drei neu erschienene Sonaten, deren Verfasser Adolph Reichel, Ignaz Lachner[1]) und Theodor Kullak sind.

Die erstere[2]) scheint uns der erste Versuch in dieser schwierigen Kunstform, die lobenswürdige Arbeit eines fleißigen Schülers. Vom Druck hätten wir abgeraten, wir sind überzeugt, ähnliche Sonaten werden in Deutschland jährlich zu Hunderten komponiert. Wer in einer Gattung, die so herrliche Muster aufzuweisen hat, nichts Eigenes, nichts durch und durch Meisterhaftes zu geben vermag, bleibe zurück. Der Verfasser, wenn er sonst klar mit sich, wird zugestehen, daß vor solchen Forderungen sein Werk allerdings verschwindet. Daß er nach guten Vorbildern gearbeitet, zeigt jede Seite seiner Komposition; manches erscheint auch gelungener. Das Ganze macht aber keinen andern Eindruck, als den der Kopie. Eine gewisse Trockenheit hängt dem Verfasser vielleicht noch von den Studienjahren an, vielleicht fehlte ihm auch ein rechter Meister, der das Talent in ihm lebendig zu machen verstand. Der Jugend sieht man manchmal gern ein Zuviel nach; aber das Beschneiden der Flügel macht Philister, man muß den unsichern Flug zu lenken verstehen. Mit einem Worte, der Komponist ist noch in pedantischen Begriffen befangen; eine Sonate soll kein Pensum sein, die feinste Blüte der Meisterschaft duftet uns aus den Musterwerken der Gattung entgegen. Darum fort mit den Terzen- und Sextengängen, wie sie in der vorliegenden Sonate so häufig vorkommen; das ist die schlechte Klassicität, der Perückenstil. Solche und ähnliche Stellen fallen doppelt auf, da der Komponist hin und wieder seinen Gedanken eine interessantere Wendung zu geben versteht;

1) Hier unterdrückt. — 2) Werk 4. (Sch.)

so beginnt der Mittelteil im ersten Satz sehr glücklich, so erhebt sich die letzte Seite der Sonate zu freierem Schwunge, so gefällt uns manches im Scherzo, wenn auch die zweite Stimme zu Anfang desselben nicht nach Meisterart auftritt. Aus diesen Beispielen möge der Verfasser in etwas einsehen, wo wir ihm beistimmen, wo nicht. In keinem Falle aber halte ihn je ein Tadel ab, rüstig fortzuschreiten. Nur einige der größten Geister haben mit ihrem Werk 4 gleich ein Meisterstück geliefert. . . . . .

Noch liegt uns die Sonate von Th. Kullak,[1]) die interessanteste, aber auch barockeste unter den drei genannten, vor; eine wahre Hexenküche, das gährt und kocht unaufhörlich durcheinander. Nur im Mittelsatz bricht ein sanfterer Mondstrahl hindurch. Ohne Vergleich, der Komponist hat Geist und Phantasie und mag ein brillanter Spieler sein. Nicht alles können wir Musik in seinem Werke heißen; zieht man einzelnen Gedanken das bestechende glänzende Gewand ab, so erscheinen sie oft dürftig genug. Oft aber erhebt sie sich auch zu edlerem Ausdruck und dies giebt uns Hoffnung auf seine Zukunft als Künstler, daß dieser nicht dem eitlen Virtuosenwesen unterliegen werde. Zu thun bleibt ihm freilich noch manches übrig; fragt er, was? so antworten wir: habt nur helle Köpfe und spielt eure Sonaten nach einer Beethovenschen, Mozartschen, und seht dann zu, wo der Unterschied liegt. Was die Finger schaffen, ist Machwerk; was aber innen erklungen, das spricht zu allen wieder und überlebt den gebrechlichen Leib. —

---

1) Werk 7. (Sch.)

1843

und später.

Lieder und Gesänge. — Konzertouverturen für Orchester. — Symphonieen für Orchester. — Antonio Bazzini. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Lieder und Gesänge. — Kürzere Stücke für Pianoforte. Aphoristisches. — Die Sommernachtstraummusik. — Niels W. Gade. Theaterbüchlein. — Musikalische Haus- und Lebensregeln.

Lieder und Gesänge.

Theodor Kirchner, zehn Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Werk 1.

Im jüngsten deutschen Sängerwald möchten diese ersten Blüten eines noch sehr jugendlichen Kompositionstalents mit zu den charakteristischsten gehören. Und erhalten wir nicht lauter Eigenes, so scheint doch alles aus so innerer Fülle geflossen, daß wir der Hoffnung vertrauen, der Frühling halte noch lange an und es werde ihm ein fruchtbringender Sommer nachfolgen.[1]) Im Zusammenhange mit der fortschreitenden Dichtkunst ist der Franz Schubertschen Epoche bereits eine neue gefolgt, die sich namentlich auch die Fortschritte des einstweilen weiter ausgebildeten Begleitungsinstruments, des Klaviers, zu nutze machte. Der Komponist nennt seine Lieder auch „Lieder mit Pianoforte", und es ist dies nicht zu übersehen. Die Singstimme allein kann allerdings nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben; neben dem Ausdrucke des Ganzen sollen auch die feineren Züge des Gedichts hervortreten,

---

1) Zwei Hefte sehr genialer Klavierstücke, die soeben (1852) erschienen, haben die Prophezeiung wahr gemacht. (Sch.)

und so ist's recht, wenn darunter nicht der Gesang leidet. Darauf hat nun freilich auch dieser junge Komponist zu achten. Seine Lieder erscheinen häufig als selbständige Instrumentalstücke, die oft kaum des Gesanges zu bedürfen scheinen, um eine vollständige Wirkung zu machen; sie sind oft nur wie Übersetzungen der Gedichte für das Klavier, gewissermaßen Lieder ohne Worte, aber durch Worte angeregt; der Gesang in ihnen erscheint daher oft wie ein leises Hinlispeln der Worte, und der Hauptausdruck liegt meistens in der Begleitung. Daß es dem Komponisten an melodischer Kraft fehle, wird niemand sagen können, aber sie stützt sich noch zu sehr auf die Harmonie, und die Führung der Stimme trägt einen noch zu sehr instrumentalen Charakter. Wo aber überall so viel Talent, wirklich poetische Anlage hervorblickt, da ist nicht zu fürchten, daß der Komponist stehen bleibe. Schon in den ersten Versuchen Talentvoller läßt sich eine gewisse Bildungsfähigkeit erkennen, die auch einen stärkeren Druck der Kritik nicht scheut, und diese Fähigkeit, wie die Bescheidenheit ein Zeichen wahren Talentes, scheint auch unserm Liederkomponisten inne zu wohnen, die er sich denn immer erhalten möge.

Der vorherrschende Charakter der Lieder ist der des Schwärmerischen, Sehnsüchtigen, die Wahl der Gedichte (von Heine, C. Beck, J. Mosen) eine dementsprechende. Das süße Wühlen in Frühlingsgedanken, das sehnende Gefühl des Weiterschweifenwollens über Berg und Thal, wie es unsere Dichter so oft, so schön ausgesprochen, — darin ergeht sich auch der junge Musiker am liebsten; solche Gedichte gelingen ihm am besten. Zum Vortrag der Lieder gehören geübte Hände und Stimmen, namentlich erstere, eben weil der Hauptausdruck meist in der Begleitung liegt, und auch die Fertigkeit wird's nicht allein ausmachen, sondern die Zartheit, der Schmelz der Schatten und Lichter. Für die bedeutendsten Stücke halten wir die Heineschen; sie sind vorzugsweise schwärmerisch und mit Liebe komponiert, namentlich die beiden Frühlingslieder Nr. 4 und Nr. 6. In andern, wie in Nr. 9, stören einige

etwas weit hergeholte Modulationen, wo es dem Komponisten vielleicht gerade recht überschwänglich zu Mute war, aber zum Schaden der sichern schönen Form, die er nicht mehr zu beherrschen wußte. Möchte denn die Zukunft den wohlwollenden Sinn dieser Zeilen bestätigen, die Anerkennung wird nicht ausbleiben, und man schreibe sich schon jetzt den Namen dieses talentvollen Musikers zu denen, die einen guten Klang in der Folge zu bekommen verheißen.

Konzertouverturen.

Julius Stern,[1]) geistliche Ouverture.

Werk 9. Partitur.

Das Titelblatt besagt, daß der Komponist für diese Ouverture von der Akademie der Künste in Berlin die große Kompositionsmedaille erhalten hat. Man darf mithin etwas erwarten. Aber es scheint, die musikalische Sektion jener Akademie hat kein Glück mit ihren Preisen; es sind sogar Schnitzer in der Ouverture stehen geblieben, — so S. 7 Takt 6 die Oktaven zwischen der ersten Violine und Baß, ebenda Takt 12 in denselben Stimmen —, auf die die Prüfenden doch wenigstens vor dem Drucke aufmerksam machen mußten, vom Geiste der Erfindung gar nicht zu reden. Denn wo sollte dieser auch herkommen bei einem Thema wie dem, das dem Komponisten aufgegeben wurde. Gegen den letzteren haben wir nichts; er hat sein Talent in mancher anmutigen Gesangskomposition schon bethätigt; aber gegen die Akademie, die ein solches Thema aufgab und einer solchen in jedem Falle mit Unlust gemachten Bearbeitung eine öffentliche Anerkennung erteilte. Wie gesagt, die Ouverture ist nichts als eine ganz mechanisch gemachte Variation eines abgedroschenen Fugenthemas, wie sie jeder

---

1) 1820—1883, der Gründer des Sternschen Gesangvereins in Berlin.

halbweg vorgerückte Schüler in jeder Stunde schreiben muß. Im kleinsten Liede des Herrn Stern steckt mehr Grund zu einer Medaille, als in dieser ganzen Ouverture. —

. . . . . .

Julius Rietz, Ouverture zu Hero und Leander für das Pianoforte zu vier Händen.

Werk 11.

Ein schönes bedeutendes Werk. Die neue Zeitschrift, scheint uns, hat ein Unrecht gegen diesen würdigen Künstler gut zu machen: wir finden nämlich die frühere Ouverture desselben in einem früheren Jahrgange in unerschöpfender und zu wenig anerkennender Weise besprochen, wovon die Schuld allerdings sein mag, daß dem damaligen Referenten nur der Klavierauszug vorlag, und daß er sie noch nicht vom Orchester aufführen gehört hatte. Wir müssen dies aber hier anführen, weil uns jene erste Ouverture die glückliche Vorgängerin der zweiten scheint, weil, was dort fruchtbarer Keim, sich hier zu reiferer Entfaltung bereits entwickelt hat, weil, wenn schon dort ein höchst bedeutendes Streben, von einem nicht minder bedeutenden Talente getragen, sich geltend machte, dies von der späteren andern Ouverture in noch größerem Maße zu sagen ist. In der That, eine Zeit, die solche Werke hervorbringt, solche tüchtige Talente aufzuweisen hat, wie Rietz u. a., braucht vor einer entschwundenen großen Periode nicht zu sehr zu erröten, wie einige Zurückgebliebene uns so gern einreden möchten, und darf auch mit Zuversicht auf eine noch ergiebigere Zukunft hoffen. Talent und Kenntnis reichen sich in diesem Werke die Hand zum schönen Bunde; es ist kaum ein unkünstlerischer Takt in ihm, wenn wir einige leise Anklänge an bekannte Werke ausnehmen. Hätte der Komponist diese letzteren zu tilgen gesucht, wir würden ihm die Ouverture, wie sie jedenfalls das Beste ist, was er bis jetzt gegeben, auch als sein ganz und gar ihm zugehöriges Eigentum anrechnen.

Namentlich die Stelle zu Ende der zehnten und elften Seite störte uns, als zu Mendelssohnisch; viel weniger einige andere, die an Stellen der Coriolanouverture und der neunten Symphonie von Beethoven erinnern, aber mehr im verwandten Charakter, als wie dort in der melodischen Führung. Diese einzelnen Takte abgerechnet, haben wir allen Respekt vor der Komposition. Die Beherrschung der Form, die er vorzugsweise breit anlegt, die Erfindung, Bedeutsamkeit und Schönheit der einzelnen Motive, die äußerst edle Haltung des Ganzen, das alles ist gern und freudig anzuerkennen. Und daß wir die Hauptsache nicht vergessen, die Instrumentation, die uns bis auf einzelne etwas dichte, vielleicht noch zu lichtende Stellen, ganz meisterhaft und im einzelnen ganz originell dünkt. Wir haben die Ouverture zweimal hier in Leipzig gehört; sie hat beidemal diesen schönen Eindruck auf uns gemacht, und wir zweifeln nicht, daß sich dieser, je mehr das Orchester sie kennen lernt, noch steigern wird, wie dies bei der ersten Ouverture von Rietz schon der Fall war. Denn schwer ist sie, sehr schwer, in den einzelnen Instrumenten wie im Ensemble aller. Sorgfältig einstudiert, mit Liebe und Verständnis ausgeführt, wird und muß sie aber auch einen lohnenden Erfolg bringen.

Wir haben noch nichts über das Sujet gesagt; aber wer kennt jene rührende Sage nicht, die uns schon der alte Musäos in so anmutiger Weise erzählte? Im übrigen gestehen wir, in Verlegenheit zu sein, wenn wir dem Schluß eine Auslegung geben sollten. Ist es die letzte Nacht der Liebenden, die der Tondichter schildern wollte, oder schwebte ihm nur das glückliche Liebespaar vor? Wir wissen's nicht: aber eine so freudige Erhabenheit erklingt aus dem Schluß, daß wir weiter nicht nachgrübeln und dem Künstler nur noch die Versicherung unserer Hochachtung aussprechen wollen, und im speziellen unsern Dank für den reizenden Flötenlaufer, für den rührenden Gesang der Klarinette gleich im Anfange, für die brausenden Violoncells in der Einleitung, für die Trompeten am

Schlusse, wo es D dur wird, und für so vieles, was ihm im Innern lebendig erklungen, auch in allen, die ihm nachzufühlen verstehen, lebendig wiedererklingen muß. —

Symphonieen für Orchester.

Der letzte Bericht der Zeitschrift über neu erschienene Symphonieen reicht bis zum Januar 1841. Der wenigen, die seitdem gedruckt worden, ist der heutige gewidmet; ihre Komponisten sind: R. Schumann, F. Müller[1]) (in Rudolstadt), W. Attern,[1]) Spohr, Mendelssohn.

Von der Symphonie des ersteren erwähnen wir nur historisch, daß sie in Orchesterstimmen und vierhändigem Klavierauszug erschienen ist und in B dur steht. . . . . .

Von Spohr liegen uns zwei neue Symphonieen vor, die in dem Zeitraume von kaum drei Jahren erschienen. Die erste (von den sieben, die er geschrieben, die sechste) wurde schon nach ihrer ersten Aufführung in Leipzig in diesen Blättern ziemlich ausführlich besprochen; es ist seine historische (Werk 116). Wir wüßten dem früher Gesagten kaum etwas zuzusetzen.[2]) . . . . Einzelne feine schöne Züge entdecken sich natürlich in jedem Werke Spohrs, je mehr man mit ihm vertraut wird, und so möchten wir auch an dem früher ausgesprochenen Urteile über den letzten Satz der Symphonie einiges mildern, dem wir damals eine ironische Absicht unterlegten, während wir jetzt dies Spiegelbild der Gegenwart weniger grell finden. Hat sich übrigens nicht schon in den letzten drei Jahren manches geändert? Würde Spohr jetzt nicht manches anders schreiben? Ja, wir hoffen's, den Lebensabend des würdigen Meisters werden noch die ersten Strahlen einer besseren Zeit umleuchten, als er sie in dem Schlußsatze seiner Symphonie charakterisierte. Am besten aber widerlegte sich Spohr selbst

---

1) Die Besprechung ist hier unterdrückt.
2) Vgl. S. 83.

durch seine neueste Symphonie, der wir noch einige Worte zu widmen haben, wenige, — denn wer könnte noch etwas zu seinem Lobe sagen, das nicht schon gesagt worden! Das Werk ist aber in vieler Beziehung merkwürdig und läßt sich in der Eigentümlichkeit seiner Entstehung, Form und Ausdrucksweise nur mit der früheren Spohrs, der „Weihe der Töne" vergleichen. Wie dort, wählte er sich auch hier ein Thema, das er mit der etwas allgemein gesagten Hauptüberschrift „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" bezeichnete und in drei Sätzen ausarbeitete, von denen jeder wieder ein besonderes Motto hat. Mit andern Worten, der erste Satz schildert die Kinderwelt, der zweite die Gefahren des Jünglings-, wohl auch des Lebens des Mannes, der dritte endlich den Sieg des Guten über das Böse. Wir gestehen, ein Vorurteil gegen diese Art des Schaffens zu haben, und teilen dies vielleicht mit hundert gelehrten Köpfen, die freilich oft sonderbare Vorstellungen vom Komponieren haben und sich immer auf Mozart berufen, der sich nichts bei seiner Musik gedacht haben soll. Wie gesagt indes, das Vorurteil haben wohl manche, auch Nichtgelehrte, und hält uns daher ein Komponist vor seiner Musik ein Programm entgegen, so sag' ich: „vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein". Es ist eben ein Unterschied, ob ein Goethe nach aufgegebenen Endreimen einmal dichtet, oder ein anderer. Drum wird auch niemand der Spohrschen Symphonie ihre Schönheiten wegphilosophieren können, eben weil es etwas anderes ist, wenn er sich ausnahmsweise eine Aufgabe stellt, oder ein Anfänger der Kunst. Über all' dieses ist schon bei der „Weihe der Töne" hin und her geredet worden, und der Kampf fängt schon wieder an aufzulodern über das Etwas-sich-nicht-denken-sollen beim Komponieren und das Gegenteil. Die Philosophen denken sich die Sache auch wohl schlimmer als sie ist; gewiß sie irren, wenn sie glauben, ein Komponist, der nach einer Idee arbeite, setze sich hin wie ein Prediger am Sonnabend-Nachmittag und

schematisiere sein Thema nach den gewöhnlichen drei Teilen, und arbeite es überhaupt gehörig aus; gewiß sie irren. Das Schaffen des Musikers ist ein ganz anderes, und schwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, so wird er sich doch nur erst dann glücklich in seiner Arbeit fühlen, wenn sie ihm in schönen Melodieen entgegenkommt, von denselben unsichtbaren Händen getragen, wie die „goldenen Eimer", von denen Goethe irgendwo spricht. Drum, behaltet euer Vorurteil, zugleich aber prüft und laßt die Pfuschereien des Schülers nicht den Meister entgelten.

Sagen wir's denn kurz, es liegt über dieser neuesten Symphonie Spohrs ein Zauber ausgegossen, wie kaum über einer anderen. Wir könnten nicht sagen, daß uns besonders große, neue Gedanken aus ihr entgegenklängen, andere, als wir schon von Spohr gehört; aber diese Reinheit und Verklärtheit des Klanges findet man nicht leicht wo anders. Den Zauber des Kolorits zu erhöhen, kam dem Komponisten freilich zu statten, daß er sich zwei Orchester zu seiner Verfügung stellte, und das ist auch eine von den Ideen, auf die nicht jeder fällt, oder fällt er darauf, sie fahren läßt aus Gründen. Denn gehört schon zur Beherrschung eines Orchesters in der Partitur ein Meister, ein wie viel größerer, wenn er mit zweien zu thun hat. Viel Nachahmung wird denn das Unternehmen schwerlich finden, und sie ist in anderem Sinne auch nicht einmal zu wünschen. Interessant wäre es hier, die Frage zu beantworten, was wohl Beethoven aus einer solchen Idee gemacht haben würde. Sollte man nicht das Ungeheuerste von ihm erwarten? — Wir glauben, er hätte sie nicht einmal benutzt, und sie liegt vielmehr im Charakter des Meisters im Zarten und Feinen, wie Spohr, als in dem des gewaltigen Beethoven. Spohr war es wohl auch, der das erste Doppelquartett schrieb, wie schon in diesen Blättern ausgesprochen wurde.

Zwei Orchester sind denn in der Symphonie thätig, von denen das eine einen mehr obligaten Charakter hat und (ohne die starken Messing- und Schlaginstrumente) nur einfach besetzt

werden soll, das andere aber, bis etwa auf die Hoboen und Fagotten, die immer einstimmig spielen, die gewöhnliche starke Besetzung verlangt. Daß diese ungewöhnliche Art der Instrumentation der Aufführung an manchen Orten hinderlich sein wird, ist natürlich; im übrigen halten wir die Symphonie für nicht so schwierig, wie z. B. die „Weihe der Töne".

Weicht denn die Symphonie in vielem vom Herkömmlichen ab, so auch in der Form, in der Folge der Sätze; der erste, ein Gemälde seligen Kinderlebens, ist nach einer langsamen Einleitung ein Allegretto; wir möchten ihm den Preis geben; grüne Matten breiten sich vor uns aus, und unter einem wolkenlosen Himmel spielen die Kinder zu Scharen; dazwischen sieht man wohl auch das wehmütig lächelnde Auge des Meisters selbst, und wie er sich gern seiner eigenen Kinderzeit erinnern mag.

Den Charakter des zweiten Satzes haben wir schon oben nach dem Inhalte des Mottos bezeichnet. Er schildert gut, was er will; dem dumpfen, zweifelnden Anfange folgt ein leidenschaftliches Allegro; auch hier sieht überall der edle Meister selbst durch, der die Verirrungen seines Lieblings (einen Helden der Symphonie angenommen) gleichsam selbst mit zu beklagen scheint.

In diesem Satze ist mir eine einzige Stelle aufgefallen, von der mir scheint, daß sie vielleicht nicht ganz die Wirkung macht, die sich der Komponist davon versprochen; es ist dies das Solo der Violine des ersten Orchesters, die gegen die Massen des andern nicht aufkommen kann und zu dünn klingt. Eine Verstärkung wäre natürlich sehr leicht zu erreichen gewesen; aber es scheint, der Komponist lege Gewicht darauf, daß ein Einziger sie spiele, und wir glauben seine Idee zu verstehen. So wäre denn von einstudierenden Dirigenten darauf zu sehen, daß das zweite Orchester mit seiner Stärke möglichst an sich halte.

Im dritten Satze sehen wir den Dichter nun ganz auf seinem Felde; der Böse entflieht und die Kraft des Guten siegt.

In der Erfindung der Themas erinnert dieses an anderes von Spohr, namentlich auch an den letzten Satz des ungefähr in gleicher Zeit geschriebenen Trios in E moll, und auch der Schluß erinnert an den der „Weihe der Töne", ohne deshalb einen schönen erhebenden Eindruck zu verfehlen.

So schließt der Meister. Laßt uns ihm folgen, in der Kunst, im Leben, in seinem ganzen Streben. Der Fleiß, der aus jeder Zeile der Partitur hervorgeht, ist wahrhaft rührend. Er sei uns mit unsern größten Deutschen ein leuchtendes Vorbild! —

Auf die neue Symphonie von F. Mendelssohn-Bartholdy[1]) waren wohl alle, die die glänzende Bahn dieses seltenen Gestirns teilnehmend bisher verfolgt, auf das Höchste gespannt. Man sah ihr wie gleichsam seiner ersten Leistung auf dem symphonistischen Gebiete entgegen; denn seine wirklich erste Symphonie in C moll fällt beinahe in die früheste Jugendzeit des Künstlers,[2]) seine zweite, die er für die philharmonische Gesellschaft in London schrieb, ist durch den Druck nicht bekannt worden,[3]) die Symphoniekantate endlich, der „Lobgesang", kann nicht als eine rein instrumentale Arbeit betrachtet werden. So fehlte im reichen Kranze seiner Schöpfungen, die Oper ausgenommen, nur noch die Symphonie: in allen andern Gattungen hatte er sich schon fruchtbar gezeigt.

Wir wissen's durch dritte Hand, daß die Anfänge der neuen Symphonie zwar auch in eine frühere Zeit, in die von Mendelssohns Aufenthalt in Rom fallen;[4]) die eigentliche Vollendung

---

1) Werk 56. (Sch.) „Schottische Symphonie" A moll.

2) Wahrscheinlich 1824.

3) Die Reformations-Symphonie (komp. 1830) erschien erst 1868 als Op. 107.

4) Die ersten Motive kamen dem Komponisten, als er im Jahre 1829 in Schottland war, im Palaste Maria Stuarts; zwar beschäftigte er sich auch in Rom (1830) mit dieser Symphonie, dennoch ist der Volkston, von dem Schumann weiterhin spricht, der schottische und nicht der italienische. Die wirklich „italienische" Symphonie in A dur ging Mendelssohn allerdings damals auch schon im Kopf herum, erschien aber erst viel später als Op. 90.

geschah aber erst in jüngster. Zur Beurteilung ihres ganz besondern Charakters ist dies gewiß interessant zu erfahren. Wie wenn wir aus einem alten verlegten Buche plötzlich ein vergilbtes Blatt herausziehen, das uns an eine entschwundene Zeit erinnert, und diese nun in ganzer Helle wieder auftaucht, daß wir die Gegenwart vergessen, so mögen wohl auch die Phantasie des Meisters, als er jene alten im schönen Italien gesungenen Melodieen wieder in seinen Papieren fand, holde Erinnerungen umspielt haben, so daß, bewußt oder unbewußt, endlich dieses zarte Tongemälde entstand, das einen wohl, wie etwa die italienische Reisebeschreibung in Jean Pauls Titan, die Trauer, jenes gesegnete Land nicht gesehen zu haben, auf eine Weile vergessen machen könnte. Denn daß durch die ganze Symphonie ein eigentümlicher Volkston weht, ist schon mehrfach ausgesprochen worden, — ein ganz phantasieloser Mensch nur wird dies nicht merken. Das besondere reizende Kolorit ist es denn auch, was, wie der Franz Schubertschen Symphonie, so der Mendelssohnschen eine besondere Stelle in der Symphonielitteratur sichert. Das herkömmliche Instrumentalpathos, die gewohnte massenhafte Breite trifft man in ihr nicht, nichts, was etwa wie ein Überbieten Beethovens aussähe, sie nähert sich vielmehr, und hauptsächlich im Charakter, jener Schubertschen, mit dem Unterschiede, daß, während uns die letztere eher ein wildes, zigeunerisches Volkstreiben ahnen läßt, uns die Mendelssohns unter italienischen Himmel versetzt. Darin liegt zugleich ausgesprochen, daß der jüngeren ein anmutig gesitteter Charakter innewohnt und daß er uns weniger fremdartig anspricht, indes wir freilich der Schubertschen wieder andere Vorzüge, namentlich den reicherer Erfindungskraft zusprechen müssen.

In der Grundlage zeichnet sich die Symphonie Mendelssohns noch durch den innigen Zusammenhang aller vier Sätze aus; selbst die melodische Führung der Hauptthemas in den vier verschiedenen ist eine verwandte; man wird dies auf eine erste flüchtige Vergleichung herausfinden. So bildet sie denn

mehr als irgend eine andere Symphonie auch ein engverschlungenes Ganze; Charakter, Tonart, Rhythmus weichen in den verschiedenen Sätzen nur wenig von einander ab. Der Komponist wünscht auch selbst, wie er in einer Vorbemerkung sagt, daß man die vier Sätze ohne lange Unterbrechung hintereinander spiele.[1])

Was das Reinmusikalische der Komposition anlangt, so ist wohl über deren Meisterlichkeit niemand in Zweifel. An Schönheit und Zartheit des Baues im ganzen und der Bindeglieder im einzelnen stellt sie sich neben seine Ouverturen; an reizenden Instrumentaleffekten ist sie nicht minder reich. Wie fein M. einen älteren Gedanken wiederzubringen, wie er einen Rückgang zu schmücken versteht, daß uns das Frühere wie in neuer Beleuchtung entgegentritt, wie reich und interessant das Detail ohne Überladung und philisterhafte Gelehrtthuerei, davon giebt jede Seite der Partitur neue Beweise.

Die Wirkung der Symphonie auf das Publikum wird zum Teil mit von der größeren oder minderen Virtuosität des Orchesters abhängen; dies ist freilich immer so, hier aber, wo weniger die Kraft der Massen, als die ausgebildete Zartheit der einzelnen Instrumente in Anspruch genommen wird, doppelt der Fall. Vor allem verlangt sie zarte Bläser. Am unwiderstehlichsten wirkt das Scherzo; es ist in neuerer Zeit kaum ein geistreicheres geschrieben worden; die Instrumente sprechen darin wie Menschen.

Der Klavierauszug ist vom Komponisten selbst und mithin gewiß das treueste Abbild, das sich gedacht werden kann. Trotzdem läßt er oft nur die Hälfte der Reize der Orchesterwirkungen ahnen.

Der Schluß der ganzen Symphonie wird widerstreitende Meinungen hervorrufen, es werden ihn manche im Charakter des letzten Satzes erwarten, während er, das Ganze gleichsam

1) Sie sind sogar ausdrücklich durch „Attacca" verbunden, wie in der Symphonie zum „Lobgesang" und in Schumanns D moll-Symphonie.

kreisförmig abrundend, an den Anfang des ersten erinnert. Wir können ihn nur poetisch finden, er ist wie der einem schönen Morgen entsprechende Abend. —

Antonio Bazzini.[1])

Das Publikum fängt seit kurzem an, einigen Überdruß an Virtuosen merken zu lassen, und (wie sie es schon öfters gestanden hat) diese Zeitschrift auch. Daß dies die Virtuosen selbst fühlen, scheint ihre neuerdings entstandene Auswanderungslust nach Amerika zu beweisen, und es giebt manche ihrer Feinde, die dabei den stillen Wunsch hegen, sie möchten in Gottes Namen ganz drüben bleiben; denn, alles in allem erwogen, zum besten der Kunst hat die neuere Virtuosität nur wenig beigetragen. Wo sie uns aber in so reizender Gestalt entgegentritt, wie bei dem obengenannten jungen Italiener, da lauschen wir gern noch stundenlang, — in kurzem sei es gesagt, es hat mir seit Jahren kein Virtuos so innige Freude gemacht, mich so wohlig und glücklich gestimmt, als A. Bazzini. Er scheint mir bei weitem zu wenig anerkannt, auch hier nicht in dem Grade gewürdigt worden zu sein, als er es verdient. Die norddeutschen Publikums entschließen sich nun einmal schwer, einem Künstler einen Namen zu machen; kommt er etwa aus Paris, vielleicht auch mit einem Orden, so hilft ihnen das schon eher über die Zweifel hinweg. Bazzini kam fast ohne allen Namen hierher, trat anspruchslos auf; im Geräusch der Messe ist's ohnedies schwerer, sich bekannt zu machen; man erwartete denn einen Salonspieler, wie man sie schon zu Dutzenden hier gehört. Er ist gewiß bei weitem mehr, und nähme man ihm seine linke Hand (zum Anfassen der Violine), er würde mit der andern noch schreiben

---

1) Geb. 1818, neuerdings wegen seiner Kompositionen ernsthafter Richtung, (Quartette, symphonische Dichtungen) in Deutschland der Gegenstand wachsender Aufmerksamkeit und Schätzung.

können und sich unter den bekannten italienischen Kompositionscelebritäten noch ganz gut ausnehmen; mit andern Worten, er hat auch offenbar produktives Talent, und bei einiger erlangter Theaterkenntnis gewiß ebensoviel Recht, wie Herr Donizetti ꝛc., Opern zu schreiben. Sein „Konzert" bewies es am deutlichsten; der natürliche Guß des Ganzen, die meist diskrete Instrumentierung, der wirklich bezaubernde Schmelz und Wohlklang in einzelnen Stellen, — von alle diesem haben ja die meisten Virtuosen kaum eine Ahnung. Italiener ist er durch und durch, aber im besten Sinne; als käme er aus dem Lande des Gesanges, nicht einem Lande, das da oder dort liegt, aus jenem unbekannten ewig heitern, so war mir's manchmal bei seiner Musik.

Als Spieler nun insbesondere rangiert er gewiß zu den größten der Gegenwart; an eminenter Fertigkeit, an Anmut und Fülle des Tones, und vor allem an Reinheit und Ausdauer wüßt' ich keinen, dem er es nicht gleichthäte; an eigentümlicher Frische, Jugendlichkeit und Gesundheit des Vortrags überragt er wohl die Meisten, und vergegenwärtige ich mir mancher, namentlich belgischer Virtuosen herz- und seelenloses blasiertes Wesen, so kommt er mir wie ein Jüngling unter Greisen vor, dem, trotz daß er schon auf solcher glänzenden Höhe, eine noch glänzendere Zukunft bevorsteht.

Dies Urteil zu unterschreiben, hätte ich nur das Scherzo über Themas aus der Aufforderung zum Tanz von Weber und sein Konzert zu hören gebraucht und gewünscht. An den beiden folgenden Stücken sah ich nur ungern, daß er auch dem Publikum zu schmeicheln nicht verschmäht; hier war weniger Musik, aber eine Anhäufung von Violinkünsten, in denen es nun einmal Paganini niemand nachthun wird. In dieser Weise wolle er letzteren und sich selbst nicht überbieten; sie scheint mir sogar außer seiner Natur zu liegen, die zu gefallen und zu bezaubern nur ihre einfachen Reize zu entfalten braucht; zu Kunstgriffen der Kokette seine Zuflucht zu nehmen, hat er nicht nötig.

Möge denn die Welt dem jungen liebenswürdigen großen Künstler die Teilnahme zuwenden, mit der sie gegen weniger Würdige oft verschwenderisch genug war. Es zeichnet ihn auch noch eine Eigenschaft aus, die der Bescheidenheit; da ist nichts, was uns spannen und uns in Verwunderung setzen will. Weltmüder, blasser Virtuosengestalten haben wir nun schon genug gehabt; erfreut euch nun auch einmal an einem kräftigen Jünglingsgesicht, dem Heiterkeit und Lebenslust aus den Augen blickt, wie sie nur ein in sich wahrhaft glückliches Gemüt zurückzuspiegeln vermag.

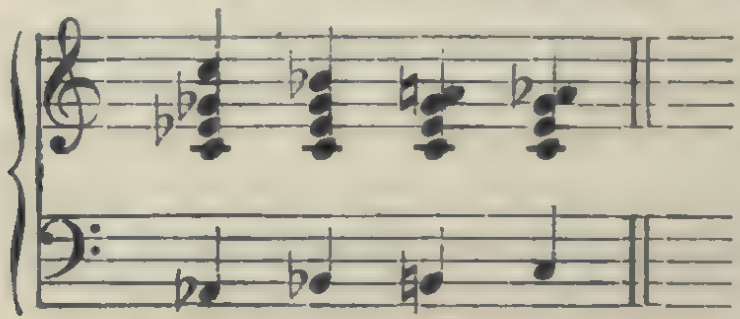
. . . . . .

Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. Rubinstein, „Undine", Etude für das Pianoforte.

Werk 1.

Die erste Arbeit des talentvollen Knaben, der sich als Spieler einen schon großen Ruf gemacht. Ob er auch bedeutendes produktives Talent habe, läßt sich nach dieser vorliegenden ersten Leistung weder behaupten noch verneinen. Daß in dem kleinen Stücke das Melodische vorwiegt, ohne gerade eine schöne neue Melodie zu bieten, läßt hoffen, daß er das wahre Wesen der Musik zu begreifen angefangen und sich in diesem Sinne immer glücklicher entwickeln werde. Der Titel der Etude findet seinen Grund zumeist in der wellenförmigen Art der Begleitungsfigur; etwas Originelleres, durch und durch Gelungenes konnten wir von so jungen Jahren nicht erwarten. In keinem Falle durften aber unreine Harmonieen stehen bleiben, wie



jeder irgend leidlich gewandte Musiker hätte ihm die Stelle verbessern können. —

. . . . . .

Rudolph Willmers.

Werk 8—12.

Außer diesen Kompositionen liegen uns von demselben Verfasser einige Übertragungen von Liedern von Reichardt und Himmel vor, die überall den geschickten brillanten Klavierspieler verraten, als der er sich bei seiner jüngsten Anwesenheit in Paris auf das Ehrenvollste bethätigte. Wir kennen ihn als Spieler und Kompositionstalent schon seit früher, und die Zeitschrift hat schon öfter ihr Interesse an seinen Leistungen ausgesprochen. Wir bedauern so doppelt, ihn jetzt auf einem von uns an unzähligen Stellen als gänzlich verwerflich bezeichneten Wege vorschreiten zu sehen, auf dem er unmöglich dem Schicksale entgehen kann, dem alles Eitle, Modesüchtige, Virtuosische mit der Zeit unterliegt. Gerade von ihm, der eine strenge Schule durchgemacht, von dem wir wissen, daß er gar wohl Beethoven von Bellini zu unterscheiden weiß, erwarteten wir etwas ganz anderes. Ja, es tritt uns in diesen Sachen das moderne Virtuosentum nicht einmal in seinen glänzenden Seiten entgegen, wie sie durch Liszt und Thalberg vertreten werden, von denen dem ersteren niemand Genialität in Kombination mechanischer Schwierigkeiten, Erfindung wirklich neuer Instrumentaleffekte 2c. absprechen kann, ebensowenig wie dem andern eine Salongrazie, eine Berechnung und Kenntnis des Effektes 2c., daß er überall einnehmen und enthusiasmieren muß. Den Kompositionen des Hrn. Willmers klebt eine ganz eigne Trockenheit und Philisterhaftigkeit an, als traue er seinen feinen Manieren selber noch nicht, als höre er in der Ferne das Donnerwort seines alten Dessauer Meisters, dem, wie uns, solche Bestrebungen unmöglich erfreulich sein können. Dieser Trockenheit halber, die sich nun

eben in Liszt-Thalbergscher Manier bewegt, dieselben Schwierigkeiten ohne deren Reize bringt, glauben wir sogar, daß seinen Produkten nicht einmal in den Kreisen, für die sie berechnet sind, jene Teilnahme folgen wird, die jene gefunden und die wir uns vom virtuosischen Standpunkte aus genommen gar wohl erklären können. Es giebt unsrer Meinung nach nur zwei Ausflüchte für Hrn. Willmers, entweder ganz umzukehren von der seichten Bahn, die er betreten, oder sich dem Schlechten gänzlich in die Arme zu werfen. Im letztern Falle muß er's noch viel toller machen, als es andere vor ihm gemacht; er muß zwanzigstimmige Akkorde hinschreiben können, Quinten und Oktaven müssen ihn nicht genieren, er muß eine Form bringen, gegen die das Zerrissenste Liszts unschuldiges Kindergelalle ist; er muß mit einem Worte ganz und gar vergessen, daß es eine Würde, daß es etwas Schönes und Ewiges in der Kunst giebt. An Lorbeeren und Verlegern wird es ihm nicht fehlen; nur das Eine fürchten wir, — es wird nicht lange dauern; die Kränze, die das Publikum flicht, zerrupft es selber wieder, sie in anderer Weise einem andern darzubringen, der sich auf besseres Amüsement versteht. Bedenke er dies und ergreife noch früh genug Anstalten zur Umkehr. Man kann sich auch die Gunst der Künstler verscherzen und dann will's doppelte Anstrengung, sich in die Höhe zu raffen, sich wieder in Respekt zu versetzen. Bedenke er dies. . . . . Der Komponist ist noch jung, wir wissen dies; wir wissen auch, es wird noch Schlechteres und von Talentloseren gedruckt. Aber eben wir richten nicht allein nach den Leistungen, sondern auch nach den Gaben, die jemand hat, und es ist uns in der Überzeugung, daß wir es mit einem jungen Talente zu thun haben, dessen ungewöhnliche Begabung wir durchaus zugeben, doppelt schmerzlich zu gestehen, daß wir hier so wenig Würdiges und Ungemeines von ihm zu berichten gehabt haben.

Lieder und Gesänge.

Robert Franz,

12 Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Werk 1. Zwei Hefte.

Über die Lieder von R. Franz ließe sich viel sagen; sie sind keine vereinzelte Erscheinung und stehen im innigen Zusammenhange der ganzen Entwickelung unserer Kunst in den letzten zehn Jahren. Man weiß, daß in den Jahren 1830—34 sich eine Reaktion gegen den herrschenden Geschmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht schwer; er war einer gegen das Floskelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Löwe u. a. zugegeben, fast in allen Gattungen, am meisten in der Klaviermusik zeigte. Von der Klaviermusik ging auch der erste Angriff aus; an die Stelle der Passagenstücke traten gedankenvollere Gebilde, und namentlich zweier Meister Einfluß machte sich in ihnen bemerklich, der Beethovens und Bachs. Die Zahl der Jünger wuchs; das neue Leben drang auch in andere Fächer. Für das Lied hatte schon Franz Schubert vorgearbeitet, aber mehr in Beethovenscher Weise, dagegen in den Leistungen der Norddeutschen die Wirkung Bachschen Geistes sich kundgab. Die Entwickelung zu beschleunigen, entfaltete sich auch eine neue deutsche Dichterschule: Rückert und Eichendorff, obwohl schon früher blühend, wurden den Musikern vertrauter, am meisten Uhland und Heine komponiert. So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik wiederspiegelte. Die Lieder von R. Franz gehören durchaus dieser edlen neuen Gattung an. Das in Bausch und Bogen fabrizierende Liedermachen, das ein Stümpergedicht mit demselben Behagen recitiert, wie etwa ein Rückertsches, fängt an in seinem Werte gewürdigt zu werden, und wenn das gemeine Publikum den

Fortschritt nicht gewahrt, den Besseren ist er längst klar geworden. Und in Wirklichkeit ist vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen. Vergleicht man z. B. an den vorliegenden Liedern den Fleiß der Auffassung, der den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben möchte, mit der Nachlässigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur eben so nebenherlief, den ganzen harmonischen Ausbau dort mit den schlotternden Begleitungsformeln, wie sie die frühere Zeit nicht loswerden konnte, so kann nur Borniertheit das Gegenteil sehen. Mit dem Vorigen ist schon das Charakteristische der Lieder von R. Franz ausgesprochen; er will mehr als wohl- oder übelklingende Musik, er will uns das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Das Still-träumerische gelingt ihm am besten; doch finden wir auch Reizendnaives, so gleich das erste Lied, dann das „Tanzlied im Mai", und mutigere Aufwallungen, wie in einigen Burnsschen Texten. Eine Reihe der verschiedensten Bilder und Gefühle weckt das Liederdoppelheft; etwas Schwermütiges möchte sich überall mit einstehlen. Zum Vortrag der Lieder gehören Sänger, Dichter, Menschen; allein lassen sie sich am besten singen, und dann etwa zur Abendstunde. Einzelnes beleidigt mein Ohr, so die Anfänge des siebenten und zwölften Liedes, das öfters wiederkommende e im letzten; eines, das siebente, wünschte ich ganz aus der Sammlung entfernt, es scheint mir in Melodie und Harmonie zu gesucht. Was außerdem übrig bleibt, ist interessant, bedeutend, oft vorzüglich schön. Dem Tieckschen Schlummerliede wünscht' ich einen musikalisch-reicheren Schluß; doch bleibt es auch ohnedies eines der glücklichsten. Wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig; innige Musikmenschen werden sie schon herausfinden.

Die Lieder unterscheiden sich denn hinreichend von anderen. Wer aber so begonnen, darf sich nicht wundern, wenn die Zukunft noch höhere Anforderungen an ihn stellt. Erfolge in kleinen Genres führen oft zur Einseitigkeit, zur Manier.

Schütze sich der junge Künstler dagegen durch Ergreifen neuer Kunstformen, versuche er sein reiches Innere auch anders auszusprechen als durch die Stimme. Unsere Teilnahme folgt ihm gewiß überall.

Kleinere Kompositionen für Pianoforte.

F. Chopin, Tarantelle,
Werk 43.

Ein Stück in Chopins tollster Manier; man sieht den wirbelnden, vom Wahnsinn besessenen Tänzer vor sich, es wird einem selbst wirblich dabei zu Mute. Schöne Musik darf das freilich niemand nennen, aber dem Meister verzeihen wir wohl auch einmal seine wilden Phantasieen, er darf auch einmal die Nachtseiten seines Innern sehen lassen. Für Recensenten vom rechten Schrot und Korn hat Chopin ohnedies nicht geschrieben. Das erste Verständnis des Stückes wird leider durch die Druckfehler, von denen es wahrhaft wimmelt, sehr erschwert.

W. Sterndale Bennett, Rondo.
Werk 25.

Nach der vorhergehenden Komposition wirkt die Bennettsche wie der Tanz einer Grazie nach einem Hexenreigen. Bennett hat schon viel Ähnliches geschrieben und einen Fortschritt läßt auch diese Arbeit vermissen, die andererseits wieder alle die meisterlichen Vorzüge besitzt, die wir schon so oft an diesem Komponisten hervorhoben. Das Ganze giebt sich anspruchlos und ist offenbar zu einer Studie für Spieler mittlerer Fertigkeit bestimmt, wie es auch der hier und da angegebene Fingersatz andeutet. Es fehlt an gehaltvollen Stücken dieser Art, weshalb wir es angelegentlich empfehlen.

. . . . . .

Aphoristisches.

Neue, kühne Melodieen mußt du erfinden.

„Es hat gefallen" oder „es hat nicht gefallen" sagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe, als den Leuten zu gefallen!

Man spricht so oft von Verderbtheit des Publikums; wer hat es denn verdorben? Ihr, die Komponisten-Virtuosen. Ich wüßte kein Beispiel, daß ein Publikum bei einem Beethovenschen Konzert je eingeschlafen wäre.[1])

Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf!

Niemand kann mehr, als er weiß. Niemand weiß mehr, als er kann.

Wer in der Litteratur nicht das Bedeutendste der neuen Erscheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Musik sollten wir auch so weit sein.

Worüber die Künstler tage-, monate-, jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Husch weghaben? —

Der Sommernachtstraum.

(Brieflich.)

— Der zuerst etwas über den Sommernachtstraum von mir erfährt, bist natürlich du, geliebter Freund. Wir sahen ihn endlich gestern (nach beinahe 300 Jahren zum erstenmale), und daß der Theaterdirektor gerade einen Winterabend mit

1) Aus einem in dieser Ausgabe weggelassenen Aufsatze

ihm ausschmückte, zeugt von richtigem Sinne, denn im wirklichen Sommer verlangte man eher nach dem „Wintermärchen“ — aus bekannten Gründen. Viele, das kann ich dir versichern, sahen wohl nur Shakspeare, um Mendelssohn zu hören; mir ging es umgekehrt. Ich weiß recht wohl, daß Mendelssohn es nicht macht wie schlechte Schauspieler, die sich im zufälligen Zusammenspiel mit großen recht breit machen wollen; seine Musik (die Ouverture ausgenommen) will nur eine Begleitung sein, eine Vermittelung, eine Brücke gleichsam zwischen Zettel und Oberon, ohne die ein Hinüberkommen in das Reich der Feerei fast unmöglich, wie sie gewiß auch zu Shakspeares Zeiten schon eine Rolle gespielt. Wer mehr von der Musik erwartete, wird sich getäuscht gefunden haben; sie tritt sogar noch bescheidener zurück, als in der „Antigone“, wo freilich die Chöre den Musiker zu reicherer Ausstattung zwangen. In den Gang der eigentlichen Handlung, in das Liebesverhältnis der vier jungen Leute greift die Musik sonst nicht ein; nur einmal schildert sie in sprechenden Affekten das Suchen der Hermia nach ihrem Geliebten; dies ist eine vortreffliche Nummer. Im übrigen begleitet sie nur die Feenpartieen des Stückes. Und hier war Mendelssohn an seinem Platz und niemand so wie er, das weißt du. Über die Ouverture ist die Welt längst einig; „transferierte Zettels“ giebt es freilich überall. Die Blüte der Jugend liegt über sie ausgegossen, wie kaum über ein anderes Werk des Komponisten, der fertige Meister that in glücklichster Minute seinen ersten höchsten Flug. Rührend war mir's, wie in den später entstandenen Nummern oft Bruchstücke aus der Ouverture zum Vorschein kommen, und nur in den Schluß des Ganzen, der den Schluß der Ouverture fast wörtlich bringt, stimme ich nicht ein. Die Absicht des Komponisten nach Abrundung des Ganzen ist klar; sie scheint mir aber zu verstandesmäßig hervorgebracht; gerade diese Scene hätte er mit seinen frischesten Tönen ausstatten sollen, gerade hier, wo die Musik zur größten Wirkung gelangen konnte, hatte ich etwas Originales, Neu-

geschaffenes erwartet. Denke dir selbst die Scene, wo die Elfen zu allen Lugen und Spalten des Hauses hereinkletternd ihren Ringelreihn tanzen, Droll voran „die Flur zu fegen blank und weiß“ und Oberon seinen Segen erteilend: „Friede sei in diesem Schloß“ u. s. w. — nichts Schöneres für Musik kann gedacht werden. Komponierte M. doch an dieser Stelle noch etwas Neues! — So schien mir denn, blieb auch die höchste Wirkung des Stückes am Schlusse aus; man erinnerte sich wohl der vielen reizenden Musiknummern im Vorhergegangenen, der Eselskopf Zettels mag noch heute manchen belustigen, der Zauber der grünen Waldnacht und die Verwirrung darin vielen unvergeßlich bleiben; das Ganze machte doch aber mehr den Eindruck einer Rarität. Im übrigen, glaube mir, ist die Musik fein und geistreich genug, gleich vom ersten Auftreten Drolls und der Elfe an; das ist ein Necken und Scherzen in den Instrumenten, als spielten sie die Elfen selbst; ganz neue Töne hört man da. Äußerst lieblich ist auch das bald darauf folgende Elfenlied mit den Schlußworten „nun gute Nacht mit Eya Popey“ und so alles, wo die Feen mit im Spiele sind. Auch einen Marsch kannst du hören (den ersten, glaub' ich, den Mendelssohn geschrieben) vor dem Schluß des letzten Teils, er erinnert in etwas an den Marsch in Spohrs „Weihe der Töne“ und hätte origineller sein können; doch enthält er ein höchst reizendes Trio. Das Orchester spielte unter MD. Bachs Leitung vortrefflich, auch die Schauspieler gaben sich alle Mühe, dagegen die Ausstattung fast ärmlich zu nennen war. Heute soll das Stück wiederholt werden.

Niels W. Gade.

In einem französischen Blatte war vor kurzem zu lesen: „Ein junger dänischer Komponist macht jetzt in Deutschland Aufsehen, er heißt Gade, wandert, seine Violine auf dem Rücken, öfters von Kopenhagen nach Leipzig und zurück, und

sieht dabei aus wie der leibhaftige Mozart". Der erste und letzte Satz sind vollkommen richtig; nur in den Mittelsatz hat sich etwas Romantik eingeschlichen. Der junge Däne kam wirklich vor einigen Monaten in Leipzig an (obwohl er wie seine Violine fahrend) und sein Mozartkopf mit dem starken wie in Stein gehauenen Haupthaar paßte gut zu den Sympathieen, die seine Ouverture zu Ossian und seine erste Symphonie unter den hiesigen Musikern schon vorher erregt hatten.

Aus seinem äußeren Leben ist nur wenig zu berichten. Zu Kopenhagen im Jahre 1817 geboren, Sohn eines dortigen Instrumentenmachers, mag er seine ersten Jahre mehr unter Instrumenten als unter Menschen hingeträumt haben. Seinen ersten Unterricht in der Musik erhielt er von einem jener gewöhnlichen Lehrer, die überall nur auf den mechanischen Fleiß, nicht auf das Talent sehen, und es soll der Mentor mit den Fortschritten seines Zöglings nicht sonderlich zufrieden gewesen sein. Guitarre, Violine und Klavier lernte er von jedem etwas, ohne sich außerordentlich hervorzuthun. Erst später bekam er gründlichere Lehrer in Werschall und Berggreen, wie ihn auch der treffliche Weyse manchmal beriet. Kompositionen verschiedener Art entstanden, von denen indes der Komponist jetzt nicht viel halten will, es wären zum Teil Ausbrüche einer fürchterlichen Phantasie gewesen. Später kam er in die königliche Kapelle zu Kopenhagen als Violinist, und hier hatte er Gelegenheit, den Instrumenten alle die Geheimnisse abzulauschen, von denen er sie uns manchmal in seinen Instrumentalstücken erzählen läßt. Diese praktische Schule, manchem versagt, von vielen unverstanden benutzt, erzog ihn wohl hauptsächlich zu jener Meisterschaft in der Instrumentation, die ihm unbestritten zugestanden werden muß. Durch seine Ouverture „Nachklänge aus Ossian", die auf das Urteil Spohrs und Fr. Schneiders mit dem von dem Kopenhagener Musikvereine ausgeschriebenen Preise gekrönt wurde, mag er wohl die Aufmerksamkeit seines regierenden kunstliebenden Königs auf sich gezogen haben; so erhielt er denn, wie viele

andere Talente unter seinen Landsleuten, ein wahrhaft königliches Stipendium zu einer Reise ins Ausland, und er machte sich fürs erste nach Leipzig auf, das ihn zuerst in das größere musikalische Publikum eingeführt hatte. Noch ist er hier, wird sich aber binnen kurzem nach Paris und von da nach Italien begeben. So benutzen wir denn den Augenblick, wo sein Bild noch frisch vor uns steht, einige Züge der künstlerischen Eigentümlichkeit des trefflichen Mannes zu geben, wie uns unter den Jüngern seit lange keiner vorgekommen.

Wer von seiner Ähnlichkeit mit Mozart, die wirklich etwas Überraschendes hat, indes auch auf eine musikalische Ähnlichkeit beider schließen wollte, würde sehr irren. Wir haben einen ganz neuen Künstler-Charakter vor uns. In der That scheint es, als ob die Deutschland angrenzenden Nationen sich von der Herrschaft deutscher Musik emancipieren wollten; einen Deutschtümler könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menschheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. So vertritt Chopin sein Vaterland, Bennett England, in Holland giebt J. Verhulst Hoffnungen, seinem Vaterlande ein würdiger Repräsentant zu werden, in Ungarn machen sich gleichfalls nationelle Bestrebungen geltend. Und wie sie auch alle die deutsche Nation als ihre erste und geliebteste Lehrerin in der Musik betrachten, so soll sich niemand verwundern, wenn sie auch für ihre Nation ihre eigene Sprache der Musik zu sprechen versuchen wollen, ohne deshalb den Lehren ihrer Meisterin untreu zu werden. Denn noch hat kein Land der Welt Meister, die sich mit unsern großen vergleichen könnten, und niemand hat dies noch leugnen wollen.

Auch im Norden Europas sahen wir schon nationelle Tendenzen sich äußern. Lindblad in Stockholm übersetzte uns seine alten Volkslieder, auch Ole Bull, obwohl kein produktives Talent erster Größe, versuchte Klänge aus seiner Heimat bei uns einzubürgern. Mußten ja die neu auftauchenden bedeutenden Dichter Skandinaviens seinen musikalischen Talenten

eine mächtige Anregung geben, wenn sie anders nicht von selbst von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordscheinlichtern daran erinnert würden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe.

Auch unsern jungen Tonkünstler erzogen die Dichter seines Vaterlandes; er kennt und liebt sie alle; die alten Märchen und Sagen begleiteten ihn auf seinen Knabenwanderungen, und von Englands Küste ragte Ossians Riesenharfe herüber. So zeigt sich in seiner Musik, und zuerst eben in jener Ossians-Ouverture, zum erstenmal ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter; aber gewiß wird Gade selbst am wenigsten verleugnen, wie viel er deutschen Meistern zu verdanken hat. Den größten Fleiß, den er ihren Werken widmete (er kennt so ziemlich alles von allen), belohnten sie ihm mit dem Geschenk, daß sie allen hinterlassen, die sich ihnen treu zeigen, mit der Weihe der Meisterschaft.

Von neuern Komponisten ist namentlich ein Einfluß Mendelssohns in gewissen Instrumentalkombinationen sichtbar, namentlich in den „Nachklängen aus Ossian"; in der Symphonie erinnert manches an Franz Schubert; dagegen sich überall eine ganz originelle Melodieenweise geltend macht, wie sie bisher in den höheren Gattungen der Instrumentalmusik in so volkstümlicher Art noch nicht dagewesen. Überhaupt ragt aber die Symphonie in jedem Bezug über die Ouverture, in Naturkräftigkeit wie in Meisterhaftigkeit des Technischen.

Dabei ist nur eines zu wünschen: daß der Künstler in seiner Nationalität nicht etwa untergehe, daß seine „nordscheingebärende" Phantasie, wie sie jemand bezeichnete, sich reich und vielgestaltig zeige, daß er auch in andere Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfen möge. So möchte man allen Künstlern zurufen, erst Originalität zu gewinnen und dann sie wieder abzuwerfen; schlangengleich häute er sich, wenn das alte Kleid zu verschrumpfen anfängt.

Aber die Zukunft ist dunkel; es geschieht das Meiste anders als wir dachten; nur unsere Hoffnungen dürfen wir aussprechen,

daß wir das Gediegenste, Schönste von diesem ausgezeichneten Talente erwarten. Und als hätte ihn, wie Bach, schon der Zufall des Namens auf die Musik hingewiesen, so bilden sonderbarerweise die vier Buchstaben seines Namens die vier offenen Violinsaiten. Streiche mir niemand dies kleine Zeichen höherer Gunst weg, wie das andere, daß sich sein Name (durch vier Schlüssel) mit einer Note schreiben läßt, die herauszufinden Kabbalisten ein Leichtes sein wird.

Noch in diesem Monate erwarten wir eine zweite Symphonie Gades; sie weicht von der ersten ab, ist weicher und leiser; man denkt dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks.

Theaterbüchlein (1847—50).

Johann von Paris von Boieldieu.

(Den 4. Mai 1847 in Dresden.)

Eine Meisteroper. Zwei Akte, zwei Dekorationen, zwei Stunden Zeitlänge — alles trefflich geraten. Jean de Paris, Figaro, und Barbier, die ersten komischen Opern der Welt und nur die Nationen der Komponisten zurückspiegelnd!

Instrumentation (auf die jetzt mein Hauptaugenmerk geht) überall meisterlich, — die Blasinstrumente, namentlich Klarinetten und Hörner, mit Vorliebe behandelt, den Gesang nirgends deckend, — die Violoncellos hier und da schon als selbständige Stimme mit Effekt behandelt.

Hörner klingen in hoher Lage, wenn die Singstimme noch höher liegt, sehr gut, verschmelzen sich mit ihr.

Templer und Jüdin von Marschner.

(Den 8. Mai 1847.)

Mit großem Genuß gehört. Die Komposition hier und da unruhig, nicht ganz klar instrumentiert, neben einer Fülle

geistreicher Melodieen. Bedeutendes dramatisches Talent, einzelne Anklänge an Weber.

Ein Edelstein, der sich nicht ganz von seiner rohen Hülle befreien können. —

Behandlung der Singstimmen zum Teil nicht dankbar und vom Orchester erdrückt. Zu viel Posaunen.

Die Chöre gingen spottschlecht, sie müßten teilweise größere Wirkung machen.

In Summa, nach den Weberschen die bedeutendste deutsche Oper der neuern Zeit.

Iphigenia in Aulis von Gluck.

(Den 15. Mai 1847.)

Schröder-Devrient, Klytämnestra; Wagner, Iphigenia; Mitterwurzer, Agamemnon; Tichatschek, Achill.

Richard Wagner hat die Oper in Scene gesetzt; Kostümierung und Dekorationen sehr angemessen. Auch an der Musik hat er hinzugethan; ich glaubt' es hie und da zu hören. Auch den Schluß „nach Troja" hinzugemacht. Dies ist eigentlich unerlaubt. Gluck würde an R. Wagners Oper vielleicht den umgekehrten Prozeß vornehmen — wegnehmen, herausschneiden.

Was soll ich über die Oper sagen! Wie lange die Welt steht, solche Musik wird immer wieder einmal zum Vorschein kommen, wird nie alt.

Ein großer origineller Künstler. Mozart steht auf seinen Schultern sichtbar; Spontini kopiert ihn oft wörtlich.

Der Schluß der Oper wieder von höchster Wirkung, wie in Armida.

Tannhäuser von Richard Wagner.

(Den 7. August 1847.)

Eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt. Gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wär' er ein

so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit.

Viel ließe sich über die Oper sagen, und sie verdiente es, ich hebe es mir auf später auf.

La Favorite von Donizetti.

(Den 30. August 1847.)

Nur zwei Akte hörte ich. Puppentheatermusik! —

Euryanthe von C. M. v. Weber.

(Den 23. September 1847.)

Geschwärmt haben wir wie lange nicht. Die Musik ist noch viel zu wenig erkannt und anerkannt. Es ist Herzblut, sein edelstes, was er hatte; ein Stück Leben hat ihm die Oper gekostet — gewiß. Aber auch unsterblich ist er durch sie.

Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß. Alles höchst geistreich und meisterhaft. Die Charakteristik der einzelnen, namentlich Eglantinens und Euryanthens, wie herrlich — und wie klingen die Instrumente! aus der innersten Tiefe sprechen sie zu uns.

Wir waren ganz voll davon, sprachen noch lange darüber. Das genialste Stück der Oper scheint mir das Duett zwischen Lysiart und Eglantine im zweiten Akt. Der Marsch im dritten Akt zu Ehren der nämlichen ist's auch, aber nicht einzelnem, dem ganzen gebührt die Krone.

Barbier von Sevilla von Rossini.

(Im November 1847.)

Mit der Viardot-Garcia als Rosine. Immer erheiternde geistreiche Musik, die beste, die Rossini je gemacht. Die Viardot macht aus der Oper eine große Variation; kaum eine Melodie läßt sie ungeschoren. Welch' falsche Ansicht von Virtuosenfreiheit! Übrigens ihre beste Rolle. —

Stumme von Portici von Auber.

(Den 22. Februar 1848.)

Die Oper eines musikalischen Glückskindes. Der Stoff hat sie erhalten. Die Musik gar zu roh, gemütlos, dabei abscheulich instrumentiert. Hier und da Funken von Geist.

Oberon von Weber.

(Den 18. März 1848.)

Gar zu lyrischer Stoff. Auch die Musik andern Weberschen Opern an Frische nachstehend. Eine schlumprige Aufführung.

Ferdinand Cortez von Spontini.

(Den 27. Juli 1848.)

Mit Entzücken zum erstenmal gehört. —

Fidelio von Beethoven.

(Den 11. August.)

Schlechte Aufführung und unbegreifliche Temponahme von R. Wagner.

Heimliche Ehe von Cimarosa.

(Den 19. Juni 1849.)

Im Technischen (Satz und Instrumentation) durchaus meisterlich, sonst ziemlich interesselos, zuletzt wahrhaft langweilig und aller Gedanken ledig.

Wasserträger von Cherubini.

(Den 8. Juli.)

Mit großer Freude an der geistreichen meisterlichen Oper seit vielen Jahren wieder zum erstenmal gehört. Ein vortrefflicher Wasserträger in Dall' Aste.

Prophet von Giac. Meyerbeer.
(Den 2. Febr. 1850.)
†

Musikalische Haus- und Lebensregeln. [1])

Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck — forsche nach, welche Töne sie angeben. —

Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es giebt aber viele Leute, die meinen, damit alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Üben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich das ABC möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an. —

Man hat sogenannte „stumme Klaviaturen“ erfunden; versuche sie eine Weile lang, um zu sehen, daß sie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen. —

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster. —

Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie. —

---

1) Zuerst für das im Januar 1849 erschienene Album für die Jugend (Op. 68) bestimmt, in dessen Manuskript sie mitten zwischen den Noten stehen, wurden die Lebensregeln erst der zweiten Auflage des Albums einverleibt und zuvor in der N. Ztschr. f. Musik (1850, Bd. 32, Beilage zu Nr. 36) abgedruckt.

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Kontrapunkt ꝛc.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe thust. —

Klimpere nie! Spiele immer frisch zu, und nie ein Stück halb. —

Schleppen und eilen sind gleich große Fehler. —

Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmäßig vorzutragen. —

Du hast immer auf ein rein gestimmtes Instrument zu halten. —

Nicht allein mit den Fingern mußt du deine Stückchen können, du mußt sie dir auch ohne Klavier vorträllern können. Schärfe deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie einer Komposition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis festzuhalten vermagst. —

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme hast, ohne Hilfe des Instrumentes vom Blatt zu singen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Hast du aber eine klangvolle Stimme, so säume keinen Augenblick sie auszubilden, betrachte sie als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen! —

Du mußt es so weit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst. —

Wenn du spielst, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört. —

Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu. —

Legt dir jemand eine Komposition zum erstenmal vor, daß du sie spielen sollst, so überlies sie erst. —

Hast du dein musikalisches Tagewerk gethan und fühlst dich ermüdet, so strenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Besser rasten, als ohne Lust und Frische arbeiten. —

Spiele, wenn du älter wirst, nichts Modisches. Die Zeit ist kostbar. Man müßte hundert Menschenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da ist, kennen lernen wollte. —

Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen. Wie die leibliche, so muß die geistige Kost einfach und kräftig sein. Die Meister haben hinlänglich für die letztere gesorgt; haltet euch an diese. —

Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur, wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Wert. —

Schlechte Kompositionen mußt du nicht verbreiten, im Gegenteil sie mit aller Kraft unterdrücken helfen. —

Du sollst schlechte Kompositionen weder spielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, sie anhören. —

Such' es nie in der Fertigkeit, der sogenannten Bravour. Suche mit einer Komposition den Eindruck hervorzubringen, den der Komponist im Sinne hatte; mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild. —

Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer etwas zu ändern, wegzulassen, oder gar neumodische Verzierungen anzubringen. Dies ist die größte Schmach, die du der Kunst anthust. —

Wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Ältere; du ersparst dir dadurch viel Zeit. —

Du mußt nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutenden Meister kennen lernen. —

Laß dich durch den Beifall, den sogenannte große Virtuosen oft erringen, nicht irre machen. Der Beifall der Künstler sei dir mehr wert, als der des großen Haufens. —

Alles Modische wird wieder unmodisch, und treibst du's bis in das Alter, so wirst du ein Geck, den niemand achtet. —

Viel Spielen in Gesellschaften bringt mehr Schaden als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber spiele nie etwas, dessen du dich in deinem Innern zu schämen hättest.

Versäume aber keine Gelegenheit, wo du mit anderen zusammen musicieren kannst, in Duos, Trios ꝛc. Dies macht dein Spiel fließend, schwungvoll. Auch Sängern accompagniere oft. —

Wenn alle erste Violine spielen wollten, würden wir kein Orchester zusammen bekommen. Achte daher jeden Musiker an seiner Stelle. —

Liebe dein Instrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchste und einzige. Bedenke, daß es noch andere und ebenso schöne giebt. Bedenke auch, daß es Sänger giebt, daß im Chor und Orchester das Höchste der Musik zur Aussprache kommt. —

Wenn du größer wirst, verkehre mehr mit Partituren, als mit Virtuosen. —

Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor allen von Joh. Seb. Bach. Das „wohltemperierte Klavier" sei dein täglich Brot. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker. —

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wissen. —

Von deinen musikalischen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlektüre. Ergehe dich oft im Freien! —

Von Sängern und Sängerinnen läßt sich manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht alles. —

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden! Du hast noch nichts erfunden und gedacht, was nicht andere vor dir schon gedacht und erfunden. Und hättest du's, so betrachte es als ein Geschenk von oben, was du mit anderen zu teilen hast. —

Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren. —

Ein schönes Buch über Musik ist das „Über Reinheit der Tonkunst" von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst. —

Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik. —

Versäume keine Gelegenheit dich auf der Orgel zu üben; es giebt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel alsogleich Rache nähme, als die Orgel. —

Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch. —

Was heißt denn aber musikalisch sein? Du bist es nicht, wenn du, die Augen ängstlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühsam zu Ende spielst; du bist es nicht, wenn du (es wendet dir jemand etwa zwei Seiten auf einmal um) stecken bleibst und nicht fortkannst. Du bist es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahnest, bei einem dir bekannten auswendig weißt, — mit einem Worte, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast. —

Wie wird man aber musikalisch? Liebes Kind, die Hauptsache, ein scharfes Ohr, schnelle Auffassungskraft, kommt,

wie in allen Dingen, von oben. Aber es läßt sich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirst es nicht dadurch, daß du dich einsiedlerisch tagelang absperrst und mechanische Studien treibst, sondern dadurch, daß du dich in lebendigem, vielseitig-musikalischem Verkehr erhältst, namentlich dadurch, daß du viel mit Chor und Orchester verkehrst. —

Mache dich über den Umfang der menschlichen Stimme in ihren vier Hauptarten frühzeitig klar; belausche sie namentlich im Chor, forsche nach, in welchen Intervallen ihre höchste Kraft liegt, in welchen andern sie sich zum Weichen und Zarten verwenden lassen. —

Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodieen und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen. —

Übe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen. —

Achte schon frühzeitig auf Ton und Charakter der verschiedenen Instrumente; suche ihre eigentümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen. —

Gute Opern zu hören, versäume nie. —

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurteil. —

Urteile nicht nach dem Erstenmalhören über eine Komposition; was dir im ersten Augenblick gefällt, ist nicht immer

das Beste. Meister wollen studiert sein. Vieles wird dir erst im höchsten Alter klar werden. —

Bei Beurteilung von Kompositionen unterscheide, ob sie dem Kunstfach angehören, oder nur dilettantische Unterhaltung bezwecken. Für die der ersten Art stehe ein; wegen der anderen erzürne dich nicht! —

„Melodie" ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es giebt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an: des dürftigen Einerleis namentlich neuerer italienischer Opernmelodieen wirst du hoffentlich bald überdrüssig. —

Suchst du dir am Klavier kleine Melodieen zusammen, so ist das wohl hübsch; kommen sie dir aber einmal von selbst, nicht am Klavier, dann freue dich noch mehr, dann regt sich in dir der innere Tonsinn. — Die Finger müssen machen. was der Kopf will, nicht umgekehrt. —

Fängst du an zu komponieren, so mache alles im Kopf. Erst wenn du ein Stück ganz fertig hast, probiere es am Instrumente. Kam dir deine Musik aus dem Inneren, empfandest du sie, so wird sie auch so auf andere wirken. —

Verlieh dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonieen dein Inneres aussprechen wollen, und um so geheimnisvoller wirst du dich wie in magische Kreise

gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonieenreich noch ist. Der Jugend glücklichste Stunden sind diese. Hüte dich indessen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden dich verleitet. Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasierst.[1]) —

Verschaffe dir frühzeitig Kenntnis vom Dirigieren, sieh dir gute Dirigenten oft an; selbst im stillen mit zu dirigieren sei dir unverwehrt. Dies bringt Klarheit in dich. —

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in andere Künsten und Wissenschaften. —

Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst. —

Durch Fleiß und Ausdauer wirst du es immer höher bringen. —

Aus einem Pfund Eisen, das wenig Groschen kostet, lassen sich viele tausend Uhrfedern machen, deren Wert in die Hunderttausend geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich. —

Ohne Enthusiasmus wird nichts rechtes in der Kunst zu Wege gebracht. —

---

1) Man vergleiche hiermit, was Sch. am 3. Dez. 1838 an Clara Wieck schrieb: „Eines möchte ich Dir raten, nicht zu viel zu phantasieren; es strömt da zu viel ungenützt ab, was man besser anwenden könnte. Nimm Dir immer vor, alles gleich auf das Papier zu bringen. So sammeln und konzentrieren die Gedanken sich mehr und mehr.“ (Jugendbriefe S. 296.)

Die Kunst ist nicht da, um Reichtümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künstler; alles andere fällt dir von selbst zu. —

Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden. —

Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz. —

Es meinte jemand, ein vollkommener Musiker müsse imstande sein, ein zum erstenmal gehörtes, auch komplizierteres Orchesterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor sich zu sehen. Das ist das Höchste, was gedacht werden kann. —

Es ist des Lernens kein Ende. —

Neue Bahnen.[1])

Es sind Jahre verflossen, — beinahe ebensoviele, als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn, — daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft, trotz angestrengter produktiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind.[2]) Ich dachte, die

---

1) Dieser Aufsatz erschien in der Zeitschr. im Oktober 1853, also nach Abschluß der ersten Ausgabe der Gesammelten Schriften.

2) Ich habe hier im Sinn: Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des tiefsinnigen, großer Kunst beflissenen geistlichen Tonsetzers C. F. Wilsing nicht zu vergessen. Als rüstig schreitende Vorboten wären hier auch Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz und St. Heller zu nennen. (Sch.)

Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer[1]) gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Äußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonieen, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse

1) Eduard Marxsen in Hamburg. (Sch.)

der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die Ihr zusammengehört den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend.

R. S.

Register.

Die ausdrücklich besprochenen Kompositionen sind durch einen * von den bloß erwähnten unterschieden.

Seite

Attern, W. 141
Auber, Fr. (1782—1871) 84. 165
*Stumme v. Portici 165
Bach, J. S. (1685—1750) 11
24. 27—30. 37. 42. 43. 46. 66—68. 83. 84. 86. 87. 109. 110. 116 118. 130. 153. 162. 170. 173.
Chromatische Phantasie und Fuge 42. 86
Ciaconna 43. 86
Fuge Cis moll 42
„ E moll 68. 69
Konzert f. 3 Klaviere, D moll 22
Kunst der Fuge 68
Matthäus-Passion 28
Messe H moll 86
Motette „Ich lasse dich nicht" 86
Orgelwerke 29. 30
Toccata mit Fuge f. Orgel 67. 68
Violinsonaten 42. 43
Wohltemperiertes Klavier 67. 110. 170
Bach, K. (geb. 1809) 158
Balfe, M. W. (1808—1870) 76
Bargiel, W. (geb. 1828) 175
Bazzini, A. (geb. 1818) . . . . . 148—150
Violin-Kompositionen 149
Beethoven, L. van (1770—1827) 4
6. 7. 9. 10. 15. 21. 27. 28. 35. 37. 39. 42. 45. 50. 53. 59. 60. 65 66. 70. 72—74. 76. 80—86. 88. 89. 91. 94. 100. 101. 103—106 114. 116. 118. 119. 123. 130. 135. 140. 143. 146. 151. 153. 154 156. 165. 173.
Adelaide. Op. 46 89
Christus am Ölberg. Op. 85 116
Fidelio. Op. 72 . . . . . 88. 165
Konzert 4. f. Pfte. (G dur). Op. 58 85
„ 5. „ „ (Es dur). Op. 73 85
„ f. Violine (D dur). Op. 61 . . . . . 88. 89
Meeresstille und glückliche Fahrt. Op. 112 82
Messe (C dur). Op. 86 . . . . . 88. 89

Ouverture Coriolan. Op. 62 140
„ Leonore 1. Op. 138 (komp. 1807) 14
15. 39. 40. 78. 105. 106.
„ „ 2. Op. 72 (komp. 1805) 14
15. 39. 40. 78. 105—108.
„ „ 3. Op. 72 (komp. 1806) 14
15. 39. 40. 88. 89. 105—107.
„ Fidelio. Op. 72 (komp. 1814) 14
15. 39. 40. 105. 106.
„ (Namensfeier, C dur). Op. 115 . . . . . 83—85
Phantasie f. Pfte, Chor u. Orch. Op. 80 79
Sonate (C moll). Op. 111 110
„ f. Pfte u. Violine (A dur). Op. 47 (Kreutzersonate) . 81. 110
Symphonie 3. (Es dur) Eroica. Op. 55 . . . . . 73. 74
„ 4. (B dur). Op. 60 . . . . . 70. 74—76. 85
„ 5. (C moll). Op. 67 82
„ 6. (F dur) Pastorale. Op. 68 . . . 21. 70—73. 91
„ 8. (F dur). Op. 93 80
„ 9. (D moll). Op. 125 . . . . . 6. 27. 89. 90. 140
Trios 118
Trio (D dur). Op. 70 35
„ (B dur). Op. 97 35
Bellini, V. (1801—1835) 37. 53. 73. 74. 151
Norma, Puritaner 73
Bennett, W. St. (1816—1875) . . 10—12. 63. 128—130. 155. 160
3 Diversions. Op. 17 128
*4. Konzert f. Pfte (F moll). Op. 19 . . . . . 10—12
Ouverture Najaden 11. 63
*Rondo. Op. 25 155
3 Skizzen. Op. 10 11
*Suite de Pièces. Op. 24 . . . . . 128—130
Berger, L. (1777—1839) . . . . . 93—96
12 Etuden. Op. 12 . . . . . 94. 95
15 „ Op. 22 96
Klavierkonzert 94. 96
Lieder 95. 96
Rondo (D dur) 96
Sonate 94
Variationen „Schöne Minka“ 94. 96
„ „Ah, vous dirai-je, Maman“ 94. 96
Berggreen, A. P. (geb. 1801) 159
Bériot, Ch. A. de (1802—1870) 13. 82
Berlioz, H. (1803—1869) 6. 12. 41. 76. 103. 104
Symphonie Romeo und Julie 76
Böhm, Th. (1794—1881) 82
Boieldieu, A. F. (1775—1834) 162
*Johann von Paris 162
Brahms, J. (geb. 1833) 176. 177

Bull, Ole (1810—1880) 13. 160
Burgmüller, N. (1810—1836) 30. 31
*Lieder. Op. 10 . . . . . 31. 32
Cherubini, L. (1760—1842) 37. 41. 42. 80. 81. 165
Abenceragen 41
Ouverture 80
*Wasserträger 165
Chopin, Fr. (1809—1849) 20
21. 25. 50—54. 63—65. 80. 97. 127. 128. 155. 160.
*Allegro de Concert (A dur). Op. 46 . . . . . 127. 128
Ballade 1. (G moll). Op. 23 . . . . . 64. 128
* „ 2. (F dur). Op. 38 . . . . . 63—65. 128
* „ 3. (As dur). Op. 47 . . . . . 127. 128
2 Notturnos. Op. 37. (G moll, G dur) 63. 64
*2 Notturnos. Op. 48. (C moll, Fis moll) 127. 128
*Phantasie. Op. 49. (F moll) 127. 128
*Sonate (B moll). Op. 35 . . . . . 51—54
*Tarantelle (As dur). Op. 43 155
Trauermarsch (B moll) 51. 53. 54
*Walzer (As dur). Op. 42 . . . . . 63. 65
Cimarosa, D. (1749—1801) 165
*Heimliche Ehe 165
Clementi, M. (1752—1832) 95
Czerny, C. (1791—1857) 127
Dall' Aste 165
David, F. (1810—1873) . . . 13. 26. 42. 73. 74. 76. 81. 86—88
Konzert f. Viol. 76
Konzertino f. Viol. 73. 74
Diethe, J. F. (geb. 1810) 85
Dietrich, A. H. (geb. 1829) 175
Donizetti, G. (1797—1848) 37. 74. 76. 78. 118. 149. 164
*La Favorite 164
Dreyschock, A. (1818—1869) 59. 60
*Gr. Phantasie. Op. 12 . . . . . 59. 60
Eckert 42
Erler, H. 18
Ernst, H. W. (1814—1865) . . . . . 12—14. 99
Karneval von Venedig 14. 99
Esser, H. (1818—1872) 30. 33
*Lieder 30. 33. 34
Fesca, A. (1820—1849) 58. 59. 115. 116
*La Mélancolie. Op. 15 58
*Scène de Bal. Op. 14 58
*2. Trio. Op. 12 . . . . . 115. 116
*3. „ Op. 23 . . . . . 115. 116
Fétis, Fr. J. (1784—1871) 56

Field, J. (1782—1837) 95
Florestan 15. 65. 101
Franz, R. (geb. 1815) . . . . . 153—155. 175
*12 Gesänge. Op. 1 . . . . . 153—155
Fricken, Ernestine v. 24
Gade, N. W. (geb. 1817) . . . . . 133. 158—162. 175
*Frühlingsblumen 133. 134
Ouverture Nachklänge aus Ossian 133. 159. 161
Symphonie 1. . . . . 159. 161
„ 2. 162
Geißler, C. (geb. 1802) 43
Gluck, Chr. W. (1714—1787) 37. 73. 74. 77. 163
Armida 163
*Iphigenie in Aulis 163
Iphigenie in Tauris 74. 77
Grenser 78
Gulomy, J. C. (geb. 1821) 88. 89
Händel, G. F. (1685—1759) 27
37. 39. 46. 74. 82—84. 86. 87. 125. 130.
Dettinger Te deum 27
Hymne 82
Israel in Ägypten 87
Messias 87
Variationen für Pfte. 87
Hartmann, J. P. E. (geb. 1805) 108. 111. 112
*Preis-Sonate 108. 111. 112
Haydn, J. (1732—1809) 6
7. 37. 42. 46. 50. 78. 83. 84. 86. 87. 100. 103. 104. 125. 130.
Jahreszeiten 87
Motette 87
Quartett (Kaiserquartett, C dur) 87
Schöpfung 87. 125
Symphonie (B dur) 87
„ (G dur) 78
Heller, St. (1814—1888) . . . . . 55. 56. 131—133. 175
*Caprice. Op. 27 . . . . . 131. 133
*24 Etuden. Op. 16 . . . . . 55. 56
*Scherzo. Op. 24 . . . . . 131—133
Henselt, A. (geb. 1814) 54. 58. 80. 97. 133
Etude 80
Herz, H. (1806—1888) 127
Hiller, J. A. (1728—1804) 29
Hiller, Ferd. (1811—1885) . . . . 22. 24. 25. 42. 44—49. 60—62
*3 Caprices. Op. 20 . . . . . 60—62
Etuden 24. 25
*Impromptu 60. 61
*4 Rêveries. Op. 21 . . . . . 60—62

Trio 42
*Zerstörung Jerusalems. Op. 24 . . . . . 44—49. 60
Himmel, F. H. (1765—1814) 151
Hirschbach, H. (1812—1888) . . . . . 102—104
*1. Quartett. Op. 1 . . . . . 102—104
Hornemann, E. (1809—1870) 133
Hünten, F. (1793—1878) 127
Hummel, J. N. (1778—1837) 109
Joachim, J. (geb. 1831) 175
Kalkbrenner, Fr. W. M. (1788—1849) 59
Kalliwoda, J. W. (1801—1866) . . . . . 37—39. 77
Divertissement f. Flöte 77. 78
*Symphonie 5. (G moll) *38. 90
* „ 6. 90
Kirchner, Th. (geb. 1824) . . . . . 136—138. 175
*10 Lieder. Op. 1 . . . . . 136—138
Kittl, J. F. (1809—1868) 38
Symphonie 38
Klein, B. (1793—1832) 31. 45
Klengel, M. (1793—1870) 42. 87
Kufferath, F. (geb. 1808) 78. 79
Capriccio f. Pfte u. Orch. 78
*6 Konzert-Etuden. Op. 2 . . . . . 78. *97
Kullak, Th. (1818—1882) 54. 134. 135
*2 Konzert-Etuden. Op. 2 54
*Sonate. Op. 7 . . . . . 134. 135
Lachner, F. (geb. 1804) 37. 85
Symphonie (D moll) 85
Lachner, J. (geb. 1807) 134
Lanner, J. F. C. (1800—1843) 60
Leonhard, J. E. (geb. 1810) . . . . . 108—111
*Sonata quasi Fantasia . . . . . 108—111
Lindblad, A. F. (1804—1864) 38. 160
Symphonie 38
Lindner, A. (geb. 1820) 83
Lipinski, C. J. (1790—1861) 12
List, Elise . . . . . 74. 75. 77—79
Liszt, Fr. (1811—1886) . . 17—25. 53. 54. 57. 97—100. 151. 152
Beethovens Pastoral-Symphonie f. Pfte 21
*Bravourstudien nach Paganini . . . . . 98—100
Bravourwalzer 22
Chromatischer Galopp 22. 25
Phantasien 21. 23
Schubert-Lieder (Erlkönig u. a.) 19. 23
Löwe, C. (1796—1869) . . . . . 37. 46. 124—126. 153

*Johann Huß . . . . . 124—127
Zerstörung Jerusalems 46
Löwenstiold, H. v. (1815—1870) 133
Lortzing, A. (1803—1851) . . . . . (25). 26
Hans Sachs 26
Lwoff, A. (1799—1870) . . . . . 15—17
Russische Volkshymne 15
Malibran, Maria (1808—1836) 20. 79
Mangold, C. A. (1813—1889) 175
Marpurg, F. W. (1718—1795) 133
Marschner, H. (1796—1861) 14
37. 48. 73. 76. 118—121. 162.
*Klänge aus Osten 76. 77
Ouverture Vampyr 73
*Templer und Jüdin 162. 163
*2. Trio (G moll). Op. 111 . . . . . 118—121
Marx, A. B. (1799—1866) 28
Marxsen, E. (1806—1887) 176
Matthäi, H. A. (1781—1835) 42
Maurer, L. (1789—1878) 90
*Symphonie 2. . . . . 90. 91
Mayseder, J. (1789—1863) 14
Variationen 14
Mendelssohn-Bartholdy, F. (1809—1847) 5
7. 10. 11. 16. 18. 22. 24—29. 35—37. 40. 42—46. 65. 66. 68. 70
74. 77. 79—81. 85—89. 91. 92. 100. 105. 117. 129. 130. 133. 140
141. 145. 157. 158. 161.
Antigone. Op. 55 157
Buchdrucker-Kantate 26
Klavierstimme zu Bachs Ciaconna 43. 87
2. Konzert f. Pfte (D moll). Op. 40 . . . . . 24. 25
Lieder 77. 78. 91. 92
*Lieder ohne Worte, Heft 4, Op. 53 . . . . . 65. 66
*Lobgesang. Op. 52 . . . . . *27. 79—81. 145. 147
Octett (Es dur). Op. 20 42
Ouverture Meeresstille und glückliche Fahrt. Op. 27 . . 22. 91
Paulus. Op. 36 . . . . . 7. 22. 44. 45. 48
Psalm 42. Op. 42 . . . . . 22. 40
*Psalm 114. Op. 51 40
*Serenade und Allegro giojoso f. Pfte u. Orch. (D dur).
Op. 43 . . . . . 10. 11
*Sommernachtstraum. Op. 61 . . . . . 156—158
Symphonie 1. (C moll). Op. 11 145
" 2. siehe Lobgesang.
* " 3. (A moll). Op. 56. (Schottische) . . 141. *145—148
" 4. (A dur). Op. 90. (Italienische) 145
" 5. (D moll). Op. 107. (Reformations-S.) . . . 145

*Trio 1. (D moll). Op. 49 . . . . . *35. 36. 42
*„Verleih uns Frieden" f. Chor u. Orch. 40
Mercadante, S. (1795—1870) 85
Meyerbeer, G. (1791—1870) 9. 61. 83. 84. 166
Hugenotten 49
Prophet 166
Mitterwurzer, A. (1818—1872) 163
Molique, B. (1803—1869) 13
Moscheles, J. (1794—1870) 56. 83
Duo Hommage à Händel. Op. 92 83
Mozart, W. A. (1756—1791) 6
7. 16. 28. 35. 37. 42. 46. 50. 66. 69. 70. 73. 76. 78. 79. 81—84
86—88. 91. 94. 100. 103. 104. 118. 125. 130. 135. 142. 159. 160
163. 173.
Figaro 78. 81. 162
Konzert (D moll) f. Pfte 88
Lieder 88
Ouverture Titus 88
„ Zauberflöte 82
Recitativ u. Arie mit Violine 88
Requiem 125
Symphonie C dur 88
„ G moll 69. 70
„ Es dur 76
Titus 91
Müller, C. 13
Müller, C. G. (1800—1863) 74
Concertino f. Baßposaune 74
Müller, F. (1786—1871) 141
Naumann, E. (1827—1888) 175
Nicolai, O. (1810—1849) 83
Norman, L. (1831—1885) 175
Nottebohm, M. G. (1817—1882) 15. 105
Onslow, G. (1784—1853) 37. 42. 100
Quintett 42
Pacini, G. (1796—1867) 21
Paganini, N. (1784—1840) . . . 12—14. 17. 18. 20. 98—100. 149
24 Capricci. Op. 1 98
Glöckchenrondo 98
Pearson, H. H. 113. 114
*6 Lieder. Op. 7 . . . . . 113. 114
Pfundt, E. G. B. (1806—1871) . . . . . (85)
Pohlenz, C. A. (1790—1843) 43
Prume, F. H. (1816—1849) 12. 13. 91
La Mélancolie 91
Queißer, C. T. (1800—1846) 75

Reichardt, J. F. (1752—1814) 151
Reichel, A. (geb. 1816) 134
*Sonate. Op. 4 . . . . . 134. 135
Reißiger, C. G. (1798—1859) 123
*Adele de Foix. Oper 123
Rellstab, L. (1799—1860) 94
Reuling, W. († 1877) . . . . . 116—118
*Trio. Op. 75 . . . . . 116—118
Richter, E. F. E. (1808—1879) 26
Ries, F. (1784—1838) 72. 73
Rietz, J. (1812—1877) . . . . . 77. 139—141
Konzertouverture 77. 139
*Ouverture Hero u. Leander. Op. 11 . . . . . 139—141
Romberg, B. (1767—1841) 83
Rossini, G. (1792—1868) 37. 39. 53. 77. 78. 80. 164
*Barbier v. Sevilla 162. *164
Wilhelm Tell 80
Rubinstein, A. (geb. 1830) 150
*Undine, Etude. Op. 1 . . . . . 150. 151
Scarlatti, D. (1683—1757) 130
Schäffer, J. (geb. 1823) 175
Schapler, J. (geb. 1813) 100. 101. 130. 131
*Fantasia capriccioſa 130. 131
*Preisquartett 100. 101. 130
Schindler, A. (1796—1864) 105. 106
Schloß, Sophie (geb. 1812) 73. 74. 77. 79. 81. 87. 88
Schmidt, H. (geb. 1809) 91
Oper „Heinrich u. Fleurette“ 91
Schneider, J. Chr. Fr. (1786—1853) 37. 45. 151. 159
Schröder-Devrient, Wilhelmine (1804—1860) 18
79. 88. 89. 91. 92. 163.
Schubert, Ferd. (1794—1859) . . . . . 4—6
Requiem 4
Schubert, Franz (1797—1828) . . . . . 4—10
23. 33. 35. 39. 42. 77. 78. 91. 118. 120. 136. 146.
Lieder 19. 23. 77. 78. 91
*Symphonie 7. (C dur) . . . . . *4—10. 22. 77. 78. 146
Trios 118
Trio 2. (Es dur). Op. 100 . . . . . 35. 36. 120
Schulz 87
Schumann, Clara geb. Wieck (geb. 1819) 8. 18. 174
Schumann, Robert (8. Juni 1810 — 29. Juli 1856) 5
14. 18. 24. 43. 98. 99. 141. 145. 147. 174.
Album für die Jugend. Op. 68 166
Carnaval. Op. 9 24
Klavierſtimme zu Bachs Violinſonaten 43

Paganini-Etuden 98
Symphonie 1. (B dur). Op. 38 141
„ 4. (D moll). Op. 120 147
Schunke, L. (1810—1834) 19
Sechter, S. (1788—1867) 39
Spohr, L. (1784—1859) 37
42. 73. 76. 83. 84. 91. 117. 121. 122. 141—145. 159.
Doppelquartette, Nonett 42
Ouverture Berggeist. Op. 73 76
Rondo alla Spagnuola f. Viol. u. Pfte. Op. 111 42
Symphonie 4. (Weihe der Töne). Op. 86 . . . 142. 144. 145
* „ 6. (Historische). Op. 116 . . . . . 83. 84. 141
* „ 7. (Irdisches u. Göttliches). Op. 121 141
*142—145.
*Trio (E moll). Op. 119 . . . . . 121. 122. 145
Violinkonzertino „Sonst u. jetzt". Op. 110 83
Sonholtz, A. H. (1803—1851) 57. 58
Phantasiebilder. Op. 10 . . . . . 57. 58
Spontini, G. (1774—1851) 80. 163. 165
Cortez 80. 165
Stern, J. (1820—1883) 138. 139
*Geistliche Ouverture. Op. 9 . . . . . 138. 139
Strauß, Joh. (1804—1849) 60
Taubert, W. (geb. 1811) 50. 51. 62. 63. 83. 94
*La Naïade. Op. 49 . . . . . 62. 63
*5. Sonate. Op. 35 . . . . . 50. 51
*Suite. Op. 50 . . . . . 62. 63
Thalberg, S. (1812—1871) . . . 20. 54. 56—58. 80. 97. 151. 152
Adagio u. Rondo 80
Kompositionen 57
Thibaut, A. F. J. (1772—1840) 171
Tichatschek, J. A. (1807—1886) 163
Tomaschek, J. W. (1774—1850) 38. 39
Uhlrich, W. 74
Veit, W. H. (1806—1864) 30. 32. 33
*Lieder 32. 33
Verhulst, J. J. H. (geb. 1816) 102. 104. 105. 160
*2 Quartette. Op. 6 . . . . . 102. 104. 105
Viardot-Garcia, Pauline (geb. 1821) 164
Vieuxtemps, H. (1820—1881) 12. 82
Vollweiler, C. (1813—1848) 108. 109. 112
*Preissonate (G moll) 108. *109. 112
Wagner, Johanna (Jachmann-W.) (geb. 1828) 163
Wagner, R. (1813—1883) . . . . . 163—165
Bearbeitung v. Glucks Iphigenie in Aulis 163
*Tannhäuser 163. 164

Wasielewski, W. J. v. (geb. 1822) 25
Weber, C. M. v. (1786—1826) 22
34. 37. 51. 73. 74. 79. 81. 85. 91. 149. 153. 163—165.
Aufforderung zum Tanz 149
*Euryanthe 164
Freischütz 123
Jubelouverture 27. 79
Konzertstück 22. 23
*Oberon 165
Ouverture Euryanthe 74
„ Oberon 81
„ Preciosa 85
Sonate (E moll) 51
Werschall 159
Weyse, Chr. E. F. (1774—1842) 159
Willmers, R. (1821—1878) 151. 152
*Klavierkompositionen. Op. 8—12 . . . . . 151. 152
Wilsing, F. (geb. 1809) 175
Wittmann 42. 87
Zelter, C. F. (1758—1832) 28
Zöllner, C. (1800—1860) 112
*Liebesfrühling. 9 Lieder 112. 113

Ende.

Inhaltsübersicht zum dritten Band.

	Seite
1840. Zur Eröffnung des Jahres 1840	3
Die C dur-Symphonie von Franz Schubert	4
Konzertstücke und Konzerte für Pianoforte	10
H. W. Ernst	12
Die vier Ouverturen zu Fidelio. Von Florestan	14
Alexis Lwoff	15
Franz Liszt I. II.	17
Gutenbergfest in Leipzig	25
Mendelssohns Orgelkonzert	28
Drei gute Liederhefte	30
Trios für Pianoforte mit Begleitung	34
Musikleben in Leipzig während des Winters 1839—1840	36
1841. Neue Oratorien. F. Hiller: Die Zerstörung Jerusalems	44
Neue Sonaten für das Pianoforte	49
Etuden für das Pianoforte	54
S. Thalberg	56
Kürzere Stücke für Pianoforte	57
Über einige mutmaßlich korrumpierte Stellen in Bachschen, Mozartschen und Beethovenschen Werken	66
Die Abonnementkonzerte in Leipzig von 1840—41	73
1842. L. Bergers gesammelte Werke	93
Etuden für das Pianoforte	97
Preisquartett von J. Schapler. Von Florestan	100
Streichquartette. (H. Hirschbach, J. J. H. Verhulst)	102
Die Leonorenouverturen von Beethoven	105
Drei Preissonaten f. d. Pfte v. C. Vollweiler, J. E. Leonhard, J. P. E. Hartmann	108
Liederschau	112
Trios f. Pfte, Viol. u. Violoncello	115
Deutsche Opern. Adele de Foix v. C. G. Reißiger	123
Johann Huß, Oratorium v. C. Löwe	124
Pianofortemusik	127

1843 und später. Lieder u. Gesänge. (Th. Kirchner) . . . 136
Konzertouverturen 138
Symphonien für Orchester 141
Antonio Bazzini 148
Kürzere Stücke für Pianoforte 150
Lieder und Gesänge (Robert Franz) 153
Kleinere Kompositionen für Pianoforte 155
Aphoristisches 156
Der Sommernachtstraum 156
Niels W. Gade 158
Theaterbüchlein (1847—1850) 162
Musikalische Haus- und Lebensregeln 166
Neue Bahnen 175
Register 179

Das singende Deutschland.

Album der beliebtesten Arien, Lieder und Romanzen
der Komponisten Bach. Beethoven. Bellini. Boieldieu. Chopin. Curschmann. Gluck. Händel. Haydn. Lortzing. Mendelssohn-Bartholdy. Mozart. Rossini. Schubert. Stradella. Weber.
Neue Ausgabe. Bearbeitet von **Prof. Dr. Herm. Langer.**
Preis 3 M. — In Leinen geb. 4 M.

Opern-Bibliothek.

Vollständige Klavier-Auszüge mit deutschem Text.
Preis einer Oper 2 Mark.

Auber, Die Braut. – Maurer und Schlosser.*) — Der Schnee. — Die Stumme von Portici.*)
Bellini, Nachtwandlerin.*) — Norma.*)
Boieldieu, Johann von Paris.*) — Die weisse Dame.*) [träger.*)
Cherubini, Medea. — Der Wasser-
Cimarosa, Die heimliche Ehe.
Donizetti, Lucia v. Lammermoor.*)
Herold, Zampa.*)
Himmel, Fanchon.
Kauer, Das Donauweibchen.
Méhul, Joseph.*)
Mozart, Entführung a. d. Serail.*) — Cosi fan tutte. — Don Juan.*) Figaros Hochzeit.*) – Idomeneo. — Titus. — Die Zauberflöte.*)
Rossini, Der Barbier v. Sevilla.*) — Othello. — Tancred.
Schenk, Der Dorfbarbier. (Mit vollständigem Dialog.)
Weber, Der Freischütz.*) (Mit vollständigem Dialog.) — Preciosa. (Mit vollständigem Dialog.)
Weigl, Die Schweizerfamilie.
Winter, Das unterbrochene Opferfest.

*) Das vollständige Opernbuch ist im gleichen Verlage für 20 Pf. erschienen.

Deutsches Lieder-Lexikon.

Eine Sammlung von 976 der beliebtesten Lieder und Gesänge des deutschen Volkes. Mit Begleitung des Pianoforte. Von **Aug. Härtel.**
Preis 6 M. — In Leinen geb. 7 M.

Vollständige Klavier-Auszüge.

Mit der Scenenfolge und den Stichworten.
Preis eines Klavier-Auszugs elegant kartoniert 1 M. 50 Pf.

Angely, Das Fest der Handwerker.
—, Die Hasen in der Hasenhaide.
—, List und Phlegma.
—, Paris in Pommern.
Baumann, D. Verspr. hint. Herd.
Conradi, An der Mosel.
—, Doktor Peschke.
Doebber, Dolcetta.
Dreyer, Der Bergfex.
Fiebach, Bei frommen Hirten.
Hartmann, Jery und Bätely.
Konr. Kreutzer, D. Verschwender.
Kudell, Vroni.
Mozart, Bastien und Bastienne.
—, Der Schauspieldirektor.
Müller, Lumpacivagabundus.
Raeder, Robert und Bertram.
Stiegmann, Guten Morgen Herr Fischer!
—, Hans und Hanne.

Couplet- und Liederalbum. 2 Bände.

Aus Philipp Reclams Universal-Bibliothek.

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Musiker-Biographien.

Auber. Von A. Kohut. 3389.
Bach. Von Richard Batka. 3070.
Bellini. Von Paul Voß. 4238.
Berlioz. Von Br. Schrader. 5043.
Beethoven. Von L. Nohl. 1181.
Bizet. Von Paul Voß. 3925.
Brahms. Von R. von Perger. 5006.
Cherubini. Von Wittmann. 3434.
Cornelius, P., Von Dr. E. Istel. 4766
Franz. Von Procházka. 3273/74.
Gluck. Von Heinr. Welti. 2421.
Händel. Von Schrader. 3497.
Haydn. Von Ludw. Nohl. 1270.
Liszt. 1. Teil. Von L. Nohl. 1661.
Liszt. 2. Teil. Von A. Göllerich. 2392.
Loewe, Carl. Von M. Runze. 4668
Lortzing. Von H. Wittmann. 2634.
Marschner. Von Wittmann. 3677.
Mendelssohn. Von Schrader. 3794.
Meyerbeer. Von A. Kohut. 2734.
Mozart. Von L. Nohl. 1121.
Rossini. Von Dr. A. Kohut. 2927.
Rubinstein. Von Bernstein. 5302.
Schubert. Von A. Niggli. 2521.
Schumann. Von R. Batka. 2882.
Spohr. Von Ludw. Nohl. 1780.
Wagner. Von L. Nohl. 1700.
Weber. Von Ludw. Nohl. 1746.
Wolf. Von Dr. E. Schmitz. 4853.

Erinnerungen an Rich. Wagner von H. v. Wolzogen.

Nr. 2831.

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker

von **Rob. Schumann.**

Herausgegeben von **Dr. Heinrich Simon.**

3 Bände. Nr. 2472/73. 2561/62. 2621/22. In 1 Band geb. 1 M. 75 Pf.

Musikalische Aphorismen.

Citate aus den Werken großer Philosophen, Schriftsteller und Tonkünstler.
Gesammelt und herausgegeben von **O. Girschner.**
Nr. 2401. — Geb. 60 Pf.

Kurzgefaßte Allgemeine Musiklehre

von **C. A. Hermann Wolff,**
Kapellmeister und Lehrer der Musik.
Nr. 3311. — Geb. 60 Pf.

Allgemeine Musikgeschichte.

Populär dargestellt von **Dr. Ludwig Nohl,**
Dozent der Musikgeschichte an der Universität Heidelberg.
Nr. 1511/13. — Geb. 1 M.

Bremers Handlexikon der Musik.

Eine Enzyklopädie der Tonkunst.
Neu herausgegeben von **Bruno Schrader.**
Nr. 1681/86. — Geb. 1 M. 75 Pf.

ML-
410
.S4
A12

Schumann, R. A.

Gesammelte Schriften
über Musik und Musiker
von Robert Schumann.